
ci
nr 8
ANUL IV (44)
revistă lunară
ne
de cultură
ma
cinematografică
BUCUREŞTI – AUGUST – 1966

cinema
revistă lunară de cultură cinematografică

SUMAR

pag.

EPOPEEA NAȚIONALĂ 1

PUNCTE DE VEDERE
Alexandru Boiangiu — Cinematograful optimist, *convorbire realizată de Val. S. Deleanu* 2

PANORAMIC PESTE PLATOURI
Sensul actual al istoriei — **Dacii**
Eroismul cotidian — **Subteranul**
Mușchetarii adolescenței — **Ultima noapte a copilăriei**
Sensul istoric al actualității — **Fantomele se grăbesc**
Un film, un început — **Zodia fecioarei**
Reportaje realizate de Mircea Mohor, Eva Sîrbu, Maria Aldea .... 5—11

CRONICA CINE-IDEILOR
King-Kong și cinematograful sofisticat, *de Ov. S. Crohmălniceanu* 12

CORESPONDENȚĂ DIN ROMA
Noi comedii italiene pe teme de critică socială, *de Gideon Bachmann* 14

CRONICA FILMULUI STRĂIN

FILMUL PSIHOLOGIC
Pygmalion e trist (**Mîine, Mexicul**), *de Radu Gabrea* 17
Un film e în primul rînd o ambianță (**Casa neliniștită**), *de Alice Mănoiu* 17
O carte strălucită, un film mediocru (**Repulsie**), *de Ana Halasz* 18
FILMUL ISTORIC
O dublă reconstituire (**Misiune extraordinară**), *de Mircea Mohor* 19
«Șerpoaica Nilului bătrîn» (**Cleopatra**) *de Remus Vladimir* 19
FILMUL POLIȚIST
Extravagantul detectiv tern (**Maigret și afacerea St. Fiacre**), *de Radu Valentin* 20
Cînd Holmes rupe cu tradiția (**Cîinele din Baskerville**), *de Horia Bratu* 21
Coplan aruncă mănușa (**Coplan își asumă riscul**), *de Atanasie Toma* 21
Gimnastică intelectuală (**5 000 000 de martori**), *de Maria Aldea* 21
FILMUL DE DIVERTISMENT
Ceva despre glorie și sport (**Se întîmplă totdeauna duminica**) *de Adina Darian* 21
Sic transit gloria... rock-ului (**Băieții de la tonomat**), *de Dinu Kivu* 22

CONTRACRONICA
Alimentația de vară și foloasele ei, *de Radu Cosașu* 22

TELECRONICA
Legende la imagini, *de Valentin Silvestru* 23
Cineclub '66, *de Al. Racoviceanu* 24

PROFILURI REGIZORALE ROMÂNEȘTI
Victor Iliu și mitologia cinematografică românească, *de Valerian Sava* 26

FESTIVALURI — FESTIVALURI — FESTIVALURI
Cracovia 3, *de Eva Sîrbu* 29
Pesaro 2, *de George Littera* 30
Miskolc '66, *de Gyorgy Fenyves* 31
Televiziunea mondială la cea de a treia ediție a Festivalului internațional — PRAGA, *de Valeriu Lazarov* 32
Note de călătorie, *de Giulio Tincu* 32
Un mare actor japonez: **Nisipul**, *de Romulus Vulpescu* 34

TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV
Sam Goldwyn, *de Jerzy Toeplitz* 37

SCRIITORII ROMÂNI ȘI FILMUL
Mihail Sebastian, *de B.T. Rîpeanu* 38

CRONICA CINEMATECII
Retrospectivă, *de D.I. Suchianu* 39

CARTEA DE FILM
Dicționarul cinematografic de Georges Sadoul, *de Ion Barna* 40



STELA POPESCU, interpretă a mai multor filme deține în Dr. Faust XX unul din rolurile de prim plan.

Coperta I și IV foto: A. Mihailopol



JEAN MARAIS, miticul erou al filmelor de capă și spadă, elegantul cavaler de curte, romanticul îndrăgostit, ingeniosul Fantomas, filmează în România. De data aceasta va fi Dorgeval, căpitan de oaste napoleoniană în **Șapte bărbați și o femeie.**



Toma, eroul principal din Valurile Dunării **(scenariul Francisc Munteanu — Titus Popovici, regia Liviu Ciulei) se înscrie printre figurile de comuniști convingător evocate în filmul românesc. Toma i-a prilejuit actorului Lazăr Vrabie unul dintre rolurile sale bune.**

EPOPEEA NAȚIONALĂ

Poporul nostru este înzestrat cu un simț foarte viu al istoriei. Martor și participant activ la toate marile seisme sociale și ideologice care au traversat continentul, avînd a înfrunta din vechime vitregiile stîrnite de acest pămînt mănos și ridicîndu-se mereu împotriva asupririi sociale și împilării străine, el și-a cultivat o sensibilitate acută și o adîncă înțelepciune în aprecierea evenimentelor care fac istoria. **«Poporul nostru** — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu la a 45-a aniversare a Partidului Comunist — **a mers mereu înainte, dovedindu-se în decursul veacurilor un puternic factor de progres și civilizație în această parte a lumii, aducîndu-și contribuția la tezaurul creației materiale și spirituale a popoarelor, la înflorirea geniului uman».** Din mijlocul său s-au ridicat nenumărate figuri proeminente de luptători, de gînditori și creatori, care s-au afirmat în atenția contemporanilor și a urmașilor, probînd profunda originalitate, forța inovatoare și generoasa respirație umanistă a spiritului românesc. Procesul de închegare a națiunii noastre a fost un lung șir și de momente dramatice, a căror amintire este departe de a se fi șters. Astăzi, națiunea noastră socialistă, condusă de Partidul Comunist — continuatorul luptei revoluționare și democratice a poporului român — se află la începutul unei noi și importante etape de întărire și înflorire, pentru a da pe deplin măsura forțelor și a geniului său. Istoria afirmării națiunii noastre continuă, fiindcă, așa cum se spunea cu prilejul amintit, ea se află printre acele națiuni **«care au de străbătut încă un drum lung pentru a ajunge la înflorirea deplină».**

Iată de ce istoria este pentru poporul nostru trecutul său atît de apropiat și încă foarte viu în memorie, dar nu mai puțin prezentul, noul destin pe care el și-l făurește în zilele noastre. În toate operele de cultură ale românilor, sentimentul istoriei, atît de frecvent și de caracteristic, a fost totdeauna raportat la prezent, născut din înțelegerea strălucitelor vocații ale poporului român, afirmat cu convingerea că el poate stimula energiile prezentului. În cultura noastră, sentimentul istoriei n-a luat forma unei evaziuni și nici n-a fost prilej de facilitate.

Intențiile studioului București de a realiza din pelicule o epopee națională sînt, în această perspectivă, cu atît mai temerare. Din filmografia ultimilor 15 ani, cîteva realizări de calitate și-au extras substanța și și-au zămislit forma înfățișînd momente ale trecutului. Este firesc ca printre aceste realizări să cităm filme de genuri diferite, epopeea națională a unui popor fiind ilustrată atît de faptele marilor personalități, cît și de eroismul anonim, de dramele și tragediile oamenilor obișnuiți, care intră uneori în legendă și-i compun mitologia proprie. **Moara cu noroc, Pădurea spînzuraților, Răscoala** stau astfel alături de filme ca **Tudor** sau **Dacii**, care includ în narațiune elemente din biografia unor mari eroi consacrați de istorie. Cu toată diversitatea tematică și de gen, exigențele unei epopei naționale reprezentative trebuie să se manifeste atît față de lucrări dedicate unor epoci mai îndepărtate, inspirate din eposul popular, ca **Haiducii**, cît și față de cele închinate unor momente mai apropiate — **Lupeni 29, Străzile au amintiri, Cartierul veseliei, Duminică la ora 6** — sau recente: **Valurile Dunării, Setea, Străinul, Procesul alb** și altele. Deși de valori diferite, inegale ele însele și cu toate că nu putem cita în această ordine de idei filme ale istoriei prezente — primele care definesc profilul unei cinematografii — cîteva din realizările de mai sus sugerează, în secvențele lor cele mai izbutite, fertilitatea acestei zone tematice. Ele izbutesc să fie viabile ca lucrări de artă, în măsura în care autorii depășesc atitudinea ilustrativă, abilitatea de meșteșugar sau mimetismul formal, intuind vibrația intensă și autentică din sufletul eroilor, realitatea și caracterul specific al dramelor lor umane, firescul expresiei lor.

Preocuparea Consiliului cinematografiei prevede realizarea în cursul acestui cincinal a unui număr însemnat de filme incluse în epopeea națională. Printre ele ar urma să se afle lucrări dedicate momentului formării poporului român, luptelor conduse de marii voevozi ai țării pentru neatîrnare, bătăliilor pentru libertate socială și unitate națională, marilor figuri ale culturii românești, luptei eroice a clasei muncitoare și a partidului său pentru eliberarea patriei și a poporului, pentru socialism. Astfel de filme vor fi așteptate cu viu interes de către spectatori. Realizarea lor va implica



În Lupeni 29 (din care vă prezentăm un cadru semnificativ) regizorul Mircea Drăgan reușește să surprindă dinamica maselor în mișcare, să contureze portrete vii de mineri.

rezolvarea unor dificile probleme de concepţie şi de realizare, un efort fără precedent din partea studioului şi a creatorilor, pentru a face din aceste filme adevărate acte de cultură şi de artă.

Analiza critică diferenţiată a tuturor filmelor realizate pînă în prezent în cadrul acestui ciclu, scoţînd în evidenţă calităţile şi limitele lor, intenţiile, ca şi nereuşitele sau rezultatele minore — ar fi în acest sens extrem de utilă. Amploarea tematicii pe care şi-o propune studioul, înaltele valori şi momente din istoria naţională pe care filmele programate le angajează, solicită depăşirea nivelului modest la care se desfăşoară discuţiile asupra filmelor româneşti în presă şi la Asociaţia Cineaştilor. Raportarea la marile valori ale culturii româneşti, ale culturii şi literaturii noastre, care s-au impus pe plan universal, devine din ce în ce mai necesară. Caracterul închis, de cineclub, al discuţiilor, aprecierea filmelor doar în raport cu propriile lor mijloace şi cu o experienţă productivă limitată nu pot stimula afirmarea majoră a unei şcoli naţionale de film în ansamblul cinematografiei contemporane. Consiliul artistic al studioului Bucureşti — organism creat din iniţiativa Consiliului cinematografiei cu scopul de a avea un rol activ real în viaţa acestei instituţii de cultură — ar putea iniţia el însuşi o amplă discuţie despre sensul epopeii naţionale, despre condiţiile reuşitei, despre experienţa acumulată pînă în prezent, pentru a crea în studio un climat de înaltă exigenţă şi a stimula valorificarea deplină a talentului tuturor colaboratorilor prezenţi sau virtuali ai cinematografiei.

În suita de filme ale epopeii naţionale e de aşteptat ca nucleul să-l constituie filmele dedicate experienţei istorice a poporului român din ultimele decenii — filme care să înfăţişeze, în întreaga lor complexitate istorică şi umană, bogăţia faptelor de viaţă care au însoţit pregătirea şi înfăptuirea istoricului act de la 23 August 1944, instaurarea prin lupta maselor a puterii democrat-populare, prefacerea structurală a vieţii materiale şi spirituale a României în cursul construcţiei socialiste, procesul de formare a conştiinţei şi demnităţii noi a unor oameni liberi, cu o personalitate puternică, distinctă, în care se împlinesc tot mai limpede virtuţile proprii poporului nostru. Tocmai aceste fapte, opera generaţiilor contemporane, pot să inspire mai generos o artă cinematografică originală, modernă, cu o substanţă şi o formă inedită.

Poporul nostru îşi respectă istoria şi are un cult lucid dar adînc pentru marile valori ale culturii sale. Gestul pe care cinematografia noastră urmează să-l facă abordînd tematica epopeii naţionale reprezintă o angajare de onoare faţă de cultura noastră, ceea ce nu poate să nu influenţeze decisiv criteriile tuturor discuţiilor viitoare despre filmul românesc. Consecinţele acestei angajări vor fi fără îndoială multiple şi pozitive. Graţie preocupării continue a Partidului Comunist pentru dezvoltarea multilaterală a culturii româneşti, cinematografia dispune de o bază tehnică-materială modernă care se va extinde şi se va îmbunătăţi potrivit indicaţiilor Congresului al IX-lea al partidului în cursul actualului cincinal. Totodată, studioul Bucureşti poate folosi mai bine capacităţile de producţie existente sau în curs de creare, pentru a asigura sporirea considerabilă a numărului anual de filme, ridicarea substanţială a nivelului calitativ



Filmul Setea (scenariul Titus Popovici, regia Mircea Drăgan) cu o naraţiune densă, cu o punere în cadru sobră, riguroasă, rămîne una dintre primele realizări ale cinematografiei noastre pe calea exprimării realiste. Imaginea vi-i prezintă pe cei doi interpreţi principali: Flavia Buref şi Ilarion Ciobanu.

PREMISE ALE UNEI ŞCOLI NAŢIONALE DE FILM



ALEXADRU BOIANGIU

CINEMATOGRAFUL OPTIMIST

PUNCTE DE VEDERE

— Aţi urmărit punctele de vedere exprimate pînă acum la această rubrică?

— Tocmai aş fi vrut să încep prin a mă referi la ultima intervenţie, cea a lui Mircea Mureşan. Cred că el are dreptate cînd afirmă că dezvoltarea filmului nostru de actualitate se poate sprijini pe experienţa documentarului. Ştim foarte bine că mulţi scenarişti au pornit scrierea filmelor care au rămas antologice de la fapte de viaţă curente, consemnate în presă la rubrica ştirilor diverse...

— Zavatini, de pildă.

— ...şi în general scriitorii de proză modernă. Ei pleacă de multe ori de la fapte reale...

— Chiar dacă apoi le transfigurează...

— ...pornesc adică de la cazuri cunoscute, trăite de alţii, fiindcă propria viaţă a scriitorului — compunerile autobiografice sau cele imaginare — nu mai sînt azi suficiente pentru a satisface setea de varietate şi autenticitate a cititorului şi spectatorului modern şi nici ritmul în care el consumă literatura şi spectacolele.

— Cunoaşteţi filme de actualitate realizate la studioul Bucureşti şi inspirate din fapte curente, relatate de presă?

— ...

— Se pare că se preferă lungul travaliu tradiţional, inspiraţia strict individuală şi elaborarea de unul singur a unei opere litera-



Străinul (**scenariul Titus Popovici, regia Mihai Iacob), film al adolescenței aflată la răscruce de drumuri, izbutește să redea, în atmosfera specifică a verii lui 1944, traiectorii umane interesante. În fotografie — Irina Petrescu, Ștefan Iordache și Șerban Cantacuzino, tinerii interpreți pe care ecranul i-a descoperit și le-a deschis drumul spre consacrare.**



Procesul alb, **cine-roman de Eugen Barbu și Iulian Mihu, reconstituie epoca plină de încordare din preajma lui 23 August 1944. Medii diverse, întîmplări desfășurate pe numeroase planuri, figuri memorabile de comuniști, toate acestea reconstituite într-o viziune regizorală originală, îndrăzneață. În fotografie: un cadru din episodul** Piatra Olt **(cu Iurie Darie și Vasile Florescu).**

și diversificarea producției. Cadrelor experimentate din punct de vedere tehnic și profesional li se vor adăuga curînd noile serii de absolvenți ai Institutului de artă teatrală și cinematografică. O serie de alte măsuri întreprinse în ultimii ani de Consiliul cinematografiei — inițierea unei confruntări competitive în cadrul Festivalului național al filmului, participarea cinematografiei noastre la marile întîlniri internaționale, prezența mai activă și mai calificată a criticii de film au extins orizonturile activității noastre cinematografice. Sînt tot atîtea condiții care apropie momentul realizării unor opere cinematografice capabile să rămînă în patrimoniul culturii naționale și universale.

CINEMA

---

re finite care e apoi transpusă ca atare pe ecran.

— *Nu trebuie pornit totuși de la ideea că a găsi cazuri reale înseamnă a rezolva problema scenariilor. Asta nu ajunge nici pentru a asigura autenticitatea filmelor, fiindcă se poate foarte bine ca reconstituirea unui fapt real să fie mai falsă decît cea mai pură invenție. Dar nu e mai puțin adevărat că o anumită practică în domeniul documentarului, dacă este făcută cu seriozitate și se concretizează pe peliculă, îi poate ajuta pe creatorii de filme cu actori să-și clarifice și să-și fixeze niște criterii de autenticitate.*

— **Semnalam la această rubrică, acum cîteva luni, unicitatea gestului lui Mihai Iacob care a venit de la studioul București și a realizat două documentare la studioul Alexandru Sahia. Ați aflat între timp de alte asemenea încercări?**

— *...Ceea ce a făcut Iacob reprezintă un exercițiu extrem de util. Dacă această practică s-ar extinde, nu s-ar mai întîmpla, de pildă, ca unii regizori să compună filme doar în urma cîtorva prospecții pentru că, dacă nu ai legături intime de viață cu mediul dat, oricît ai sta să te documentezi privind și trecînd apoi direct la transpunerea pe peliculă a unui subiect imaginat de altcineva, este aproape sigur că nu vei găsi tonul exact. Pe cînd dacă în prealabil te străduiești să faci tu însuți, să zicem un documentar despre un sat, despre niște fapte și oameni pe care i-ai cunoscut foarte bine, asta înseamnă că vei parcurge anterior întregul ciclu de gîndire și de creație, vei fi nevoit să-ți concretizezi observațiile, îți vei finaliza impresiile, le vei cristaliza în anumite idei proprii, a căror autenticitate o poți confrunta cu faptele de viață văzute, trăite și gîndite de tine.*

— **Propuneți deci un fel de documentare productivă a regizorilor filmelor cu actori, prin intermediul documentarelor.**

— *Orice s-ar spune, filmul e o artă nouă, diferită ca structură de celelalte și nu e suficient să faci școală, să urmezi institutul, să știi să scrii un decupaj și să ai cîțiva ani de asistență pe platou, pentru ca să devii cineast. Trebuie să-ți formezi mîna și pe realitate, nu numai pe literatură, pe cursuri și pe aparate. Cred că asta înseamnă să-ți stimezi meseria, adică să consideri filmul artă majoră, nu secundară, nu artă pur interpretativă, care face vocalize și cîntă cu ochii legați librete compuse de alții.*

— **Probabil că o asemenea practică productivă ar schimba însuși conceptul de dramaturgie cinematografică.**

— *L-ar face să devină cel firesc. S-ar obține și în această privință criterii de adevăr. Pentru că, în afară de faptul că sînt puține, ignorînd multitudinea de subiecte cotidiene, filmele noastre de actualitate sînt compuse după scheme dramatice improprii, care hipertrofiază dimensiunile și factura dramelor reale.*

— **Ca în** Vremea zăpezilor — **întreaga zbatere a eroilor, parcă sub imperiul unui tragism fără liman, fiindcă s-au furat niște vaci...**

— *Nu mă refer la* **Vremea zăpezilor,** *care s-a dovedit un bun film de actualitate, deși lasă loc la unele rezerve; mă gîndeam la alte filme românești care confundă nevoile spectacolului cinematografic cu dramatismul teatral. Or, filmul ca și viața cere mai multă nuanțare, mai puțină încrîncenare.*

— **În definitiv, care este sensul tuturor inovațiilor reale ale dramaturgiei filmului modern, dacă nu eliberarea tot mai evidentă de ideea de fatalitate, de ideea că lucrurile se vor desfășura după o schemă prestabilită? Godard spunea într-un interviu că cinematograful este optimist pentru că cinematograful și viața sînt unul și același lucru, iar în viață totul este totdeauna posibil — nimic nu este pentru totodeauna pierdut: e suficient, zice el, să fii în contact cu viața.**



Între pereții masivi ai palatului de la Sarmisegetuza, într-o atmosferă încordată, solemnă, Decebal înconjurat de căpeteniile dace primește solia imperiului roman.

— De fapt, relațiile dintre oameni, deși multiplu determinate, nu sînt atît de strîns și de fatal complicate și fără ieșire pe cît pot să pară ele cuiva care le cunoaște de la distanță. Însuși faptul că eroul e viu, că are o identitate, o personalitate a sa, un instinct vital propriu, o țintă de urmărit — îl obligă ca, indiferent de împrejurările pe care le parcurge și de înfruntările pe care le susține, să găsească o ieșire, o soluție, să păstreze o doză de optimism. Luînd chiar exemplul bătrînului din filmul documentar **Cazul D**: *el e un erou de dramă, nu?*

— Să vedem unde sînt loviturile de teatru, care e desfășurarea dramaturgică a acțiunii? Ce se întîmplă?

— Nea Ilie trăiește de mult singur — părăsit sau însingurat — și după schemele dramaturgice cunoscute, el ar urma să fie sau un om absolut nefericit sau unul cu totul ieșit în afara vieții sau un exemplar odios, fără scrupule. În realitate, el și-a construit un univers al său, din adevăruri trăite de mult și din neadevăruri, închipuindu-și viața lui trecută așa cum ar fi vrut el să fie: un om bun, un soț drept, un șofer cu faimă. Asta i-a adus un fel de liniște interioară — o liniște relativă, l-a făcut să-și autocompună o lume de convingeri și de iluzii, lume despre care nu se poate spune nici că e adevărată pînă la capăt, nici că nu e adevărată de loc. Evident, noi trebuie să discernem, dar nu forțînd și nici complicînd excesiv lucrurile, pentru a le face mai «dramatice», fiindcă marea dramă transpare de la sine, cînd se respectă legile filmului și implicit ale vieții. Este firesc să urmărim ce se întîmplă în prezent, să fim interesați de ce se va întîmpla în viitor — adică de clasicul story, dar dacă omul e capabil de evoluție, el se îmbogățește de asemenea și prin involuție, prin întoarcerea la datele sale anterioare și de aceea e important ca viața să fie considerată și în zonele prin care ea a trecut, pe urmele pe care le-a lăsat și nu numai așa cum este ea acum sau cum va fi. Fiindcă de fapt tocmai această dimensiune **parcursă** *definește omul. Dacă vom realiza acest lucru, vom fi mai puțin obsedați de a imagina noi situații dramatice fără ieșire. În cazul inginerului Velișcu, din celălalt documentar,* **Oltenii din Oltenia**, *există de asemenea situații greu de parcurs, fiindcă «eroului» i se cereau eforturi aproape supraomenești în anumite luni ale anului și nu totdeauna datorită unor nevoi obiective, cît unor oameni cu care se ciocnea — situații, conflicte cu adevărat dramatice, pe care le-am urmărit în implicațiile lor multiple, fiecare din ele solicitînd altă atitudine, alte soluții: uneori trebuia să fie înțelegător, deși poate o măsură aspră ar fi rezolvat mai repede lucrurile...*

— Și ar fi făcut conflictul mai spectacular.

— Deci oamenii nu se dau bătuți cu una cu două, nu creează mereu impresia că se află în fața unor piedici de netrecut, sînt mai puțin copleșiți de drame decît par pe scenă sau pe ecran — ceea ce nu înseamnă că nu traversează situații realmente dramatice, mai intense chiar și mai acute decît cele înfățișate curent, dar se mișcă și se comportă mai liber și găsesc cu mai multă mobilitate soluțiile. Tocmai desfășurarea aceasta inedită a dramelor lumii noastre trebuie cercetată pentru a putea compune apoi niște scenarii pe care să se poată sprijini o cinematografie originală, fiindcă o școală națională de film nu poate exista decît dacă se raportează la alte școli și-și delimitează temele și formele sale proprii de expresie.

— Soluții mai concrete.

— Ar trebui făcute deocamdată mai multe scurt metraje, chiar și la studioul București. Scriitorii ar putea fi integrați expedițiilor cinematografice, de preferință pe tot parcursul filmărilor. Scriitorii singuri, e mai greu să dea gata un scenariu sau să treacă direct la regie — chiar și numai în filmul documentar — dar alături de regizori, rezultatele ar fi mai sigure și mai rapide. Eu am experiența conlucrării cu Mihai Stoian, la filmul **Cazul D**, *nu numai la scrierea scenariului, dar și în munca de pe teren, la filmări, cînd au apărut noi soluții de realizare și de compunere a filmului.*

Totuși, simplificînd, Godard avea dreptate: e suficient să fii în contact cu viața.

Convorbire realizată de Val. S. DELEANU

SENSUL ACTUAL AL ISTORIEI

DACII

Reportaj la Sarmisegetuza

Intrînd pe platoul Nr. 1 am pătruns, de fapt, într-o adevărată pădure de piloni de lemn legați între ei printr-o rețea de scînduri groase, neșlefuite. Este fundația sălii tronului dac din palatul lui Decebal. Luîndu-ne pe urmele unor daci voinici și bărboși, înarmați pînă în dinți, ajungem, pe un drum destul de lung și cotit, la picioarele unei scări abrupte. Urcăm încet, treaptă cu treaptă.

Sus, o sală uriașă construită în întregime din lemn și piatră. Concepută pe mai multe nivele, cu rampe laterale și trepte ce par să ducă în adîncul pămîntului, sala de tron inspiră masivitate și forță. Stîlpii de lemn vînjoși, puternici, răsar semeți din pardoseala alcătuită din lespezi mari. De-a lungul zidurilor aspre, cenușii, facle și lăncii se înșiră, din loc în loc, într-o aliniere perfectă. Plafonul e sprijinit de grinzi uriașe. Toate acestea ne întorc în adîncurile mileniilor, acolo unde datele exacte pe care ni le furnizează știința istoriei se înfrățesc cu legenda.

*

Într-unul din capetele sălii, pe nivelul cel mai înalt, dominînd interiorul acesta monumental — un tron din lemn masiv, acoperit cu blănuri. Pe tron, Decebal. Ochii lui, în care licărește o vie inteligență, cuprind sala dintr-o singură privire. În sală, într-o tăcere de moarte, daci și romani, distribuiți în spațiu astfel încît să alcătuiască o compoziție plastică armonică. Romanii s-au aliniat pe două rînduri. În fruntea lor se află doi centurioni. Pelerinele lor purpurii contrastează cu albul cămășilor, cu luciul scînteietor al căștilor și armelor pe care le poartă. Au o suplețe, o eleganță, pe care civilizațiile în declin o imprimă întotdeauna pînă și uniformelor militare. Dacii s-au aliniat masivi ca și zidurile, într-o așteptare încordată, adîncă.

Deși filmările după scenariul lui Titus Popovici se apropie de sfîrșit și fețele celor care alcătuiesc «statul major» al echipei vădesc urmele efortului desfășurat în timp, în ochii lor licărește aceiași energie care le-a caracterizat începutul. Regizorul Sergiu Nicolaescu dă indicații actorilor Amza Pellea (Decebal) și Pierre Brice (Severus). Cățărată pe grinzile plafonului, o armată întreagă de electricieni concentrează snopii de lumină în punctele cerute de operatorul Constantin Ciubotaru. Încetul cu încetul, ultimele pregătiri iau sfîrșit. Sala de tron se cufundă iarăși într-o tăcere adîncă. Regizorul comandă: «Motor».

Se filmează secvența sosirii soliei romane, a ultimatumului pe care Roma îl adresa unui popor viteaz, liber și mîndru.



Regizorul Sergiu Nicolaescu dînd indicații actorilor.



Pierre Brice a schimbat pana care împodobea capul lui Winettou cu coiful roman al generalului Severus.

Pierre Brice se desprinde de restul soliei și urcă încet spre tronul lui Decebal. Trăsăturile sale săpate, bărbătești, musculatura sa de războinic se armonizează perfect cu costumul pe care îl poartă. O clipă avem impresia că solul acesta care se apropie, demn, sigur de forța pe care o reprezintă, n-a purtat nicicînd altfel de vestminte, că niciodată n-a fost altceva decît un patrician sortit să conducă spre noi cuceriri, legiunile Romei. Ajuns la distanța indicată de protocolul acelor vremi, generalul Severus se oprește și cu o voce sigură, își rostește solia.

Privirile lui Decebal se întunecă. Regele dac se ridică brusc de pe tron și din cîțiva pași ajunge în fața romanului. Îl privește aspru în ochi. Apoi, urmărit de privirile zecilor de daci care îi înconjurau tronul și ale marelui preot, pe care în astfel de momente, îl avea în preajmă, se răsucește și se îndepărtează de general. Dar glasul lui răsună sigur și demn:

— Generale Severus, după obiceiul strămoșilor sînteți oaspeții noștri. Beți din vinul acestor pămînturi pe care s-a născut Dionisos, iar mîine vom vorbi despre stăpîni și sclavi, pentru că mîine ne vom cunoaște mai bine.



Hotărît să aleagă moartea în locul unei vieți de sclav, Decebal (Amza Pellea) privește mîndru, neînfricat, viitorul.

Cu Decebal despre Decebal

Scenaristul Titus Popovici, cu care ne-am întîlnit la Buftea într-o pauză de filmare.



Regele dac se reașază pe tronul său masiv acoperit cu blănuri aspre. Ne apropiem.

— Spune-ne, Decebal, care este adevăratul sens al cuvintelor: «Mîine ne vom cunoaște mai bine»?

Decebal tace o clipă privind forfota dacilor și romanilor care, aflați acum într-o pauză de filmare, s-au amestecat angajîndu-se în tot felul de discuții amicale, apoi se apleacă ușor înainte.

— Acum urmează ospățul, iar după ospăț, la noapte, am de gînd să-i dezvălui generalului Severus o taină care s-ar putea să-i schimbe radical existența.

— O putem cunoaște și noi?

— Nu, nu e momentul.

— Istoria păstrează de obicei amintirea bătăliilor. Dar nu totdeauna soarta popoarelor se hotărăște pe cîmpul de luptă. Din cîte am înțeles, poporul dac, trăiește aici, acum, în aceste clipe, marea sa răscruce istorică.

— Trăim un moment greu. Peste acest popor, care își apără libertatea vine imensa forță a imperiului roman. Legiunile Romei se scurg încet din toate colțurile lumii către pămîntul dac și nu le conduce un simplu general. Însuși Domițian se află în fruntea lor.

— Vă îngrijorează acest lucru?

— Dimpotrivă, îmi dă curaj. Domițian nu ne subestimează. Privind forțele care se îndreaptă spre noi îmi dau tot mai bine seama de adevărata noastră putere.

— Ce aveți de gînd?

— Să fac tot ce omenește e cu putință pentru a evita războiul, pentru a încheia cu Roma o pace onorabilă.

— Și dacă nu va fi cu putință?

— Trebuie. Numericește superioritatea este de partea romanilor. Romanii pot pierde bătălii dar nu pot fi învinși. Un război oricît de eroic nu se poate încheia decît cu o catastrofă pentru daci.

— Și această catastrofă numai o pace onorabilă o poate evita?

— Da. Dincolo de această limită, ne vom lupta pînă la ultima picătură de sînge pentru libertatea noastră. Vom căuta să ne purtăm astfel încît dacă, cei care vor veni după noi,

sute de ani de aici înainte, se vor gîndi vreo clipă că pot trăi în sclavie, să se rușineze de acest gînd.

— O ultimă întrebare, adresată de data aceasta actorului. În ce anume constă valoarea lui Decebal, așa cum ne apare el azi, după două milenii de la dramatica sa existență?

— Decebal este prototipul celor mai bune trăsături ale poporului nostru, care au străbătut veacurile și care fac și vor face veșnic parte din spiritul național românesc. Amintesc setea de libertate care îl caracterizează și care ne-a ajutat pe noi, ca popor, să străbatem cu bine toate invaziile cu care deseori ne-a copleșit istoria. Decebal îmbină de asemeni, în chip fericit, armonios, dîrzenia stîncii cu abilitatea șuvoiului care se strecoară prin cele mai întortochiate locuri, în căutarea unui alt orizont, mai larg, mai puțin frămîntat. Putem spune că el reprezintă de fapt esența spiritului nostru național peste care suprapunerea romană, a generat îmbinări fericite accentuînd calitățile dace pînă la strălucire. Astfel peste vitejia dacilor s-a suprapus cutezanța calculată, metodică a romanilor, iar peste setea de libertate, perseverența. Intenționez, ca actor, să pun în lumină toate trăsăturile aparent contradictorii ale lui Decebal. Vreau ca el să inspire grandoare, sobrietate și cutezanță, dar în același timp și simplitatea proprie țăranului român, profundele dimensiuni omenești ale acestuia.

PANORAMIC PESTE PLATOURI

Fiica lui Decebal este interpretată de actrița Marie-José Nat, pe care fotoreporterul nostru a surprins-o, pe platou, în timpul turnării unei secvențe.



Marie-José Nat

e una din cele mai bine cotate actrițe franceze ale tinerei generații: în teatru, T.V. și film. Ea e, dacă vreți, un echivalent feminin al unui Brialy, Claude Rich sau Cassel. De altfel a și jucat mult alături de ei. Piesa «O duminică la New-York», în care il avea ca partener pe Brialy, a ținut afișul doi ani, seară de seară: un adevărat record la Paris (și nu numai la Paris!). Debutul ei în film a însemnat și debutul cinematografic pentru remarcabilul actor care e Claude Rich: era într-un scheci din Franțuzoaica și dragostea, semnat de René Clair.

A mai fost vioara întîi într-un film dirijat de un alt veteran al filmului francez, Claude Autant-Lara (Jurnalul unei femei în alb), dar și în opere ale mentorului noului val, Clouzot, ale lui Cayatte, sau ale unor regizori din interesanta generație tînără, cum e Michel Drach (Amélie, Safari Diamants). Are mult succes de public, fotografia ei se găsește adesea pe copertele revistelor, se bucură de succes de critică, e tînără, fermecătoare: și totuși, aproape de necrezut, nu și-a pierdut de loc capul. A păstrat — surprinzător — prospețimea micii corsicane care la 15 ani a pornit să cucerească Parisul.

SÎNT FERICITĂ...

fac meseria care mă pasionează, am familia mea. Cînd mă gîndesc, mi se pare că e un vis, că nu e adevărat. Sînt din Ajaccio ca și Napoleon! Am participat la un concurs și am fost singura provincială admisă. Tatăl meu m-a însoțit la Paris. Am sosit cu trei zile mai devreme, de teamă să nu pierd examenul.

— Erați emoționată?

— Deloc. Nu aveam ce pierde, aveam totul de cîștigat. Eram prea săraci și fără de perspective — asta era singura șansă ca să pot lucra ceea ce mă pasiona.

— Sînteți modestă...

E FOARTE TRIST CÎND CREZI CĂ TOTUL ȚI SE CUVINE

cînd nu știi să te bucuri de fiecare lucru. Gîndesc normal. Sînt realistă.

Juriul n-a crezut că o să revin la Paris, că o să fiu atît de încăpățînată. Dar eu trebuia să devin actriță. Bineînțeles că am lucrat cu toții din greu. Sora mea a devenit muncitoare într-o uzină, frații mei sînt și ei muncitori. Am început să-mi fac ucenicia în teatru și cinema. Am învățat.

— Un moment din procesul formării dvs. ca actriță?

— Lucrul cu Clouzot, la Adevărul. Interpretam rolul unei violoniste. Ca să pot arăta ca o muziciană, ca să țin vioara cum trebuie în mînă, Clouzot m-a obligat, timp de două luni, zi de zi, să iau lecții de vioară. Actoria nu e improvizație, îți cere

O DISCIPLINĂ EXTREM DE STRICTĂ

— V-a fost greu să vă acomodați?

— De loc. Sînt fiică de militar și apoi am școala severă a teatrului. Cred că un actor de teatru are toate șansele să devină un actor de cinema. Contrariul, nu e sigur.

— Ce roluri preferați?

— Aproape toate. Îmi place ca oamenii să recunoască în mine pe unul de-ai lor, pieptănată și îmbrăcată ca ei, cu o viață normală de muncă, cu prieteni siguri, cu, din cînd în cînd, distracțiile care sînt ale tuturor.

— O ultimă întrebare: despre Sergiu Nicolaescu și Dacii.

— Pe Serge l-am cunoscut la Paris. Mi s-a părut plin de poezie și în același timp sigur de sine. Mi-a inspirat încredere. Și mă interesează filmul lui despre Daci. Îmi plac oamenii aceștia de caracter, plini de forță morală și fizică. Îmi place Meda, rolul meu — fiica lui Decebal: o fată sensibilă, o personalitate puternică sub o aparență foarte gingașă; un personaj de fapt foarte modern, cu toate că a trăit acum două mii de ani. Și costumele sînt foarte frumoase! Dacii m-au făcut să descopăr farmecul filmului de epocă.



Ospăț dac.

EROISMUL COTIDIAN

SUBTERANUL

La Vălenii de Munte, într-o carieră de piatră care oferă perspectiva unui peisaj aproape lunar, se realizează secvențele unui viitor film romînesc de actualitate, după un scenariu de Ioan Grigorescu, film care se va intitula **Subteranul.**

Într-una din conversațiile pe care le-am purtat cu regizorul Virgil Calotescu, l-am întrebat dacă titlul acesta are o semnificație simbolică.

— Este un titlul cu dublă semnificație — ne-a răspuns Virgil Calotescu. Acțiunea filmului se petrece într-un loc arid, izolat, în care prospecții vechi de 20 de ani au indicat existența unor zăcăminte de petrol. Titlul se referă, așadar, la bătălia dramatică, spectaculoasă pe care o duc petroliștii pentru a zmulge «aurul negru» din pîntecele acestor soluri lipsite de viață, de ospitalitate. Nu este un spectaculos căutat cu tot dinadinsul, ci unul care izvorăște din natura aspră a mediului, din condițiile speciale ale acestei munci, în ultimă instanță, din înseși caracterele celor care muncesc aici. Cu asta am ajuns la cea de a doua semnificație a titlului, la trimiterea către adîncimile, către subtilitățile acestor caractere pe care voi căuta să le înfățișez cu toate calitățile și defectele lor.

— Ce idee doriți să afirmați prin intermediul noului dvs. film?

— Pledez pentru îndrăzneala creatoare. Între cele două subterane, există o relație, un drum invizibil pe care îl parcurge Tudoran, eroul principal al filmului; un drum ascendent, victorios, dar totodată și o Golgotă de-a lungul căreia fiecare pas trebuie plătit, asta pentru că în viață nimic nu se realizează de la sine. Orice realizare cere eforturi și sacrificii și, evident, un om care nu e în stare de efort și de sacrificiu nu este un om care trăiește, ci unul care vegetează. Pe aceștia îi condamn. Conflictul filmului are la bază înfruntarea dintre cei care îndrăznesc și cei care frînează inițiativele, îngropînd uneori idei mari de teama unor riscuri minore.

— Căreia din cele două categorii îi aparține Tudoran?

— El face parte din categoria celor ce îndrăznesc. Pentru el viața, realitatea se prezintă asemenea unui organism viu, aflat într-o continuă mișcare, într-o prefacere necurmată. Tudoran simte nevoia să se raporteze la această realitate cu mijloace tot mai noi, mai eficiente, să-și înnoiască necontenit cunoștințele, metodele.

— Vorbeați de calitățile și defectele eroilor. Care sînt zonele cenușii din sufletul acestui personaj?

— Deși, tînăr, Tudoran a forat 100 de sonde. Efervescența sa temperamentală nu este însă dublată de o documentație solidă. De aceea el greșește uneori. Greșește din superficialitate, deși intenția sa a fost totdeauna lăudabilă. În concepția mea, asemenea greșeli nu trebuie pedepsite. Ele prezintă însă un aspect dramatic deosebit. Poartă tragismul imposibilității devenirii depline. De aceea, prin intermediul acestui erou vreau să spun că nu este suficient să îndrăznești, că o dată ce ai îndrăznit trebuie ca tu însuți să iei în serios propria ta îndrăzneală și s-o sprijini cu armăturile solide ale studiului și discernămîntului. Eroismul cotidian, efortul necurmat de autodepășire constituie două dintre cele mai interesante aspecte ale societății noastre contemporane, cărora ar trebui să li se dedice multă peliculă de aici înainte.

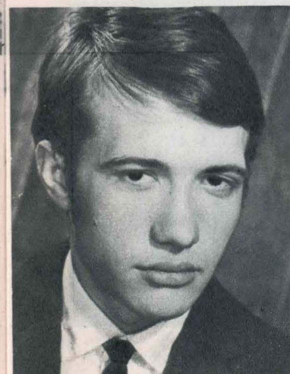
În încheiere, regizorul ne-a comunicat și numele actorilor care interpretează rolurile principale: Ștefan Ciobotărașu, Toma Caragiu, Ilarion Ciobanu, Geo Barton, Constantin Codrescu.

Semnalăm că **Subteranul** va prilejui o filmare spectaculoasă și dificilă pînă acum în cinema. Este vorba de secvența incendiului care mistuie o sondă. Regizorul Virgil Calotescu și-a propus s-o realizeze fără nici un fel de trucaj. Sperăm că distribuția amintită care a trecut pînă acum prin numeroase probe de foc realizînd roluri meritorii va rezista cu bine la această temperatură înaltă.

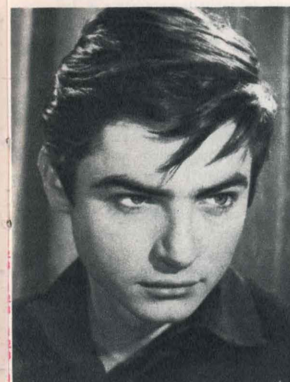
PANORAMIC PESTE PLATOURI



Cornel Guriță, **unul dintre cei mai tineri interpreți de muzică usoară va juca rolul lui Max.**

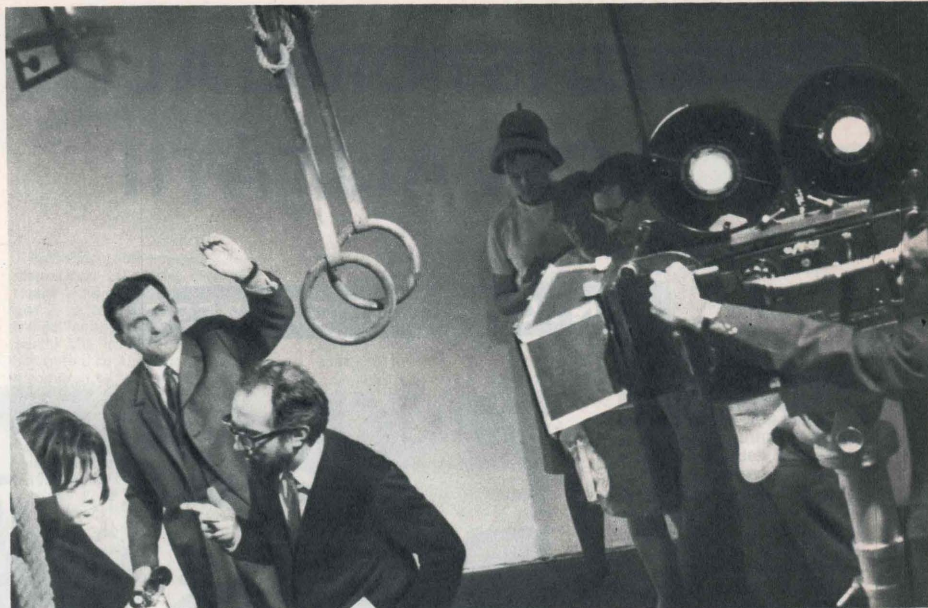


Pentru Lucian, regizorul Savel Stiopul l-a ales pe Liviu Tudan, **un absolvent al școlii de muzică de 12 ani.**



Cel de al treilea interpret principal al filmului Ultima noapte a copilăriei **este Anton Tauf (Dudu) student în anul II la IATC**

Regizorul Savel Stiopul și operatorul Ion Anton, în timpul probelor filmate.



Mușchetarii adolescenței

ULTIMA NOAPTE A COPILĂRIEI

Distribuția cu care regizorul Savel Stiopu filmează, în prezent **Ultima noapte a copilăriei,** oferă numeroase surprize. Dan Ionescu, actualul «stăpîn al coloanei sonore», sau «Zeul sunetelor», cum poate va fi supranumit, atunci cînd studiourile noastre își vor crea o mitologie, interpretează rolul unui profesor, a cărui fire și comportare par cîteodată ciudate. Dacă ținem seama că și în **Gaudeamus igitur,** cunoscutul inginer de sunet a interpretat tot rolul unui profesor, atunci nu se poate să nu remarcăm că el, ca interpret, tinde spre o adevărată specializare.

Mama lui Lucian, o femeie plină de complexe, care se desparte de bărbatul ei, va împrumuta chipul Elizei Petreanu, ziaristă la România Liberă. Ea este înconjurată de numeroși elevi și studenți care nu au călcat în viața lor pe un platou de filmare, și care joacă acum cu un amestec de mîndrie și teamă, roluri de întinderi diferite.

Cei trei interpreți principali sînt deasemeni trei tineri sub 19 ani. Liviu Tudan (Lucian) este absolvent al școlii de muzică de 12 ani, clasa vioară, pianist și cîntăreț la ghitară electronică, totodată și membru al unei orchestre de muzică ușoară de amatori, numită **Sideralii.** De semnalat că datele particulare ale interpretului seamănă izbitor cu cele ale personajului care este și el compozitor, pianist, chitarist. Al doilea interpret se numește Cornel Guriță (Max), cîntăreț de muzică ușoară, una din speranțele artei interpretative pe acest făgaș și totodată unul din foarte tinerii actori ai Teatrului satiric muzical «C. Tănase». În sfîrșit, cel de-al treilea «muschetar al adolescenței», Anton Tauf, este student în anul II la I.A.T.C. și poet în orele libere.

ELOGIU UNEI GENERAȚII

Trei eroi, trei băieți, trei prieteni, în trecerea lor de la adolescență la maturitate vor aduce desigur, în paleta dramatică, o cromatică nouă.

Savel Stiopul ne confirmă acest lucru.

— Pledez în noul meu film pentru o condiție primordială a existenței omului pe plan spiritual. Aceia ca el să-și ia cu sine, în maturitate, copilăria, ca pe un tezaur de preț cu ajutorul căruia va învinge toate greutățile. Vreau ca eroii mei să reverse un torent de încredere și de tinerețe, chiar dacă întîmplările prin care trec nu sînt întotdeauna dintre cele mai senine. Asta, pentru că ei reprezintă o generație foarte tînără, plină de energie, de curaj, de candoare și demnitate, și generația aceasta simbolizează la rîndul ei viitorul. Neliniștea ei, setea ei de cunoaștere vor genera lumea de mîine. Vreau ca prin filmul meu generația aceasta ale cărei reale frămîntări nu toți le înțeleg și nu întotdeauna, să capete un plus de stimă peste stima care li se acordă.

PANORAM

SENSUL ISTORIC AL ACTUALITĂȚII

FANTOMELE SE GRĂBESC

Deși titlul noului film polițist a rămas același, «fantomele» nu se mai grăbesc. Nu se mai grăbesc pentru că filmul care marchează debutul lui Cristu Poluxis ca regizor, a fost isprăvit și acum, bine închis în cutii de metal, așteaptă marea confruntare cu publicul. Fantomele trăiesc așadar emoțiile premergătoare premierei.

L-am vizitat pe regizor la una din ultimele sale filmări care a avut loc la barul «Melody». Deși erau orele 9 și aerul mai păstra ceva din prospețimea dimineții, cînd am intrat în bar, am pătruns în plină noapte. Toate mesele erau ocupate. Pe ring, perechi, în ținută de seară, schițau pașii unui dans languros, ritmat. Se simțea ușoara oboseală, ușoara apăsare a orelor tîrzii cînd noaptea se îngînă cu zorii. Timpul fusese dat cu cîteva ceasuri înapoi, sau poate cine știe, înainte.

Reflectoarele degajau o căldură înăbușitoare. Fețele actorilor erau acoperite cu broboane mici de sudoare. «Machiajul» muncea intens, refăcînd în fiecare clipă ceea ce făcuse cu o clipă mai înainte.



Ion Besoiu și Vasile Florescu interpretează două din rolurile principale ale filmului

Pe Cristu Poluxis l-am descoperit la bar, înghesuit, îndărătul aparatului de filmat împreună cu operatorul N. Girardi. Verificau încă o dată cadrajele. Acolo, «din mers», am purtat împreună următoarea conversație:

— Care dintre caracteristicile și preocupările societății noastre se vor reflecta în filmul dumneavoastră?

— Dacă ați recitit de curînd «Mizerabilii», atunci vă amintiți că există acolo un inspector...

— Javert!...

— Pe Javert îl putem defini drept un funcționar mărginit și conștiincios, lipsit de scînteia omenescului, în exercitarea profesiei sale.

— Și totuși pînă la urmă...

— Da, dar acest «pînă la urmă» a necesitat un lung proces de cunoaștere, o puternică zguduire interioară care să-i declanșeze criza de conștiință. Javert este însă omul unei alte trepte istorice, caracterizate printr-un anumit tip de raporturi ale individului cu lumea; raporturi în esența lor egoiste. La un secol și jumătate distanță de Javert, dar la depărtare incomparabil mai mare pe planul înțelegerii, omul care exercită aceeași profesie, pe treapta istoricește superioară a socialismului, prezintă date caracterologice fundamental deosebite.

— Ce atribute noi prezintă anchetatorii dumneavoastră față de strămoșul lor literar?

— Mihai și Dima au o misiune precisă. În rezolvarea ei, acești doi anchetatori ai epocii noastre nu mai au nimic din mecanicismul inert ce caracterizează activitatea lui Javert. Ei aduc în munca lor sensuri noi, generate pe planul conștiinței, de noua noastră realitate socială. Mihai și Dima nu se mulțumesc numai cu subtilitatea aproape algebrică a calculelor care caracterizează munca serviciului de contrainformații. Ei apără în același timp dragostea dintre Paula și Mihai ca pe un lucru rar, prețios, deși nimeni nu le încredințase această sarcină. Anchetatorii fac tot posibilul pentru ca Paula să nu afle nimic despre adevărata activitate a tatălui ei, pentru ca nici o umbră să nu-i întunece tinerețea și puritatea. Această dimensiune, a înțelegerii adînc omenești, este o trăsătură pe care istoria noastră modernă a imprimat-o în psihologia omului contemporan.

— Oameni dotați cu această trăsătură au existat însă în toate epocile istoriei.

— Da, dar ca niște fenomene izolate, ca niște apostoli ai unui deziderat uman intangibil. În România de azi, prezența acestei trăsături în sufletele oamenilor este un fenomen de masă. Specificul orînduirii noastre a permis generalizarea aceasta care înseamnă, de fapt, ascensiunea spirituală către o nouă treaptă. Avem datoria să reflectăm trăsătura aceasta nouă, s-o dezvoltăm, să-i dezvăluim bogăția de sensuri. Ea s-a afirmat sub ochii noștri, o dată cu epoca noastră și prin prisma ei trebuie să privim viitorul.

CU ANA SZELES
despre
ADOLESCENȚĂ și PURITATE

Într-un colț al barului, așezată pe un scaun, privind în tăcere pregătirile, am descoperit-o pe Ana Szeles.

— Ce ne puteți spune despre Paula, eroina pe care o interpretați în acest film?

— Am îndrăgit-o mult și pun o pasiune deosebită în conturarea ei. Îmi place, mai ales pentru că seamănă cu oamenii de pe stradă, pentru că este pură și modestă și pentru că simte și gîndește așa cum simțim și gîndim noi. Paula are o viață interioară complexă, bogată. Relațiile cu tatăl ei sînt deosebit de interesante, de asemeni și modul puțin naiv, puțin romantic, în care îl iubește pe Andrei.

— Spuneți-mi, vă rog, în ultimă instanță ce considerente vă determină să participați la o activitate filmică intensă?

— Trebuie să-i facem pe oameni mai buni decît sînt. Să-i îmbogățim necontenit cu gînduri și sentimente noi. După filmul **La vîrsta dragostei,** am primit o scrisoare impresionantă. Un băiat, dezamăgit în dragoste, mă întreba dacă există într-adevăr fete așa cum era acea pe care o interpretam eu acolo. Asemenea fete există și încă foarte multe și noi trebuie să arătăm asta. Jucînd-o pe Paula,

i în sufletele
ien de masă.
stre a permis
re înseamnă,
irituală către
atoria să re-
ta nouă, s-o
n bogăția de
ub ochii noș-
astră și prin
rivim viitorul.

ELES

PURITATE

, așezată pe
ere pregătirile,
na Szeles.



e despre Pa-
interpretați

și pun o pa-
urarea ei. Îmi
că seamănă
ă, pentru că
și pentru că
um simțim și
ață interioară
iile cu tatăl
eresante, de
n naiv, puțin
te pe Andrei.
g, în ultimă
te vă deter-
o activitate

pe oameni
-i îmbogățim
și sentimente
ta dragostei,
npresionantă.
dragoste, mă
r-adevăr fete
care o inter-
nea fete exis-
și noi trebuie
-o pe Paula,

rîndurile acestei scrisori mi-au revenit în minte. Am simțit atunci că acest nou rol este un răspuns pe care îl dă arta și prin artă viața însăși, unei întrebări pe care odinioară mi-o adresase un spectator, un om.

STELE CARE REAPAR

Fantomele se grăbesc prilejuiește reapariția pe ecrane a Ioanei Bulcă, actriță care a debutat cu succes în **Moara cu noroc.** După filmele **Mîndrie** și **Portretul unui necunoscut,** actrița ne-a prilejuit surpriza reîntîlnirii la una din mesele barului «Melody» unde am recunoscut-o în Lola Cincu, eroina pe care o interpretează.

— Lola este un rol nou pentru mine — ne declară Ioana Bulcă. N-am mai interpretat un asemenea personaj. Deși scurt, rolul trebuie realizat cu multă pregnanță, cu multă personalitate. Despre acest personaj se vorbește tot timpul. Psihologia ei este perfect conturată. Lola este tipul femeii care joacă teatru în viață. Calculată, hotărîtă să facă orice pentru a-și asigura o viață comodă, ușoară, această comerciantă a propriei sale frumuseți este perfect conștientă de ceea ce vrea și de ceea ce poate.

— Constatăm că rolul vă pasionează. Spuneți-ne, nutriți și pentru film, ca artă, o pasiune similară?

— Pentru mine filmul reprezintă un vis suprem. Particularitățile de joc pe care le impune, sinceritatea trăirilor la care obligă, toate acestea mă atrag, mă preocupă.

— Ce alte roluri mai interpretați?

— Joc împreună cu Ana Szeles în **Zodia fecioarei,** într-un rol care mă captivează prin intensitatea și frumusețea lui.

UN FILM, UN ÎNCEPUT

ZODIA FECIOAREI

Povestea contemporană desfășurată pe un pămînt care păstrează urma antichității — Dobrogea — poartă amprenta și tonul tragediilor antice: doi tineri îndrăgostiți află în ziua căsătoriei că sînt frate și soră. Scenariul însă nu e construit pe senzaționalul subiectului ci, credincios modelelor antice, pe o idee căreia îi urmează sensul, al cărei discipol și credincios emisar rămîne pînă la capăt; ideea responsabilității, a răspunderii pentru fiecare dintre faptele noastre. Este una din ideile pe care umanitatea o poartă cu sine traversînd epocile.

Acțiunea cuprinde 24 de ore și timpul acesta rotund conferă conflictului și desnodămîntului său, rotunjimea perfecțiunii și senzația încheierii, a epuizării totale, a sfîrșitului unui rău. Personaje sigure de identitatea lor. Situații-limită care prilejuiesc momente de analiză psihologică. Atmosferă stranie, amestec de legendă și realitate ca sursă, de fabulos și cotidian ca exprimare. Manole Marcus are o rampă de lansare foarte solidă pentru filmul său. În ce stare de spirit pornește Manole Marcus la realizarea lui? Ce anume convine stilului și temperamentului său, ce eforturi de adaptare va trebui să facă?

— A fost o veche dorință de a mea să fac un film de analiză, un film care să poată urmări evoluția sentimentelor. Scenariul scris de Mihnea Gheorghiu îmi satisface din plin această dorință. În afară de asta, *Zodia fecioarei* îmi deschide un orizont profesional foarte amplu, foarte complex. De fapt, mă aflu în situația de a realiza un spectacol total.

(Acțiunea filmului se desfășoară aproape paralel cu un carnaval — serbarea recoltei — în timpul căruia, jucînd teatru, cei doi tineri își joacă fără să știe viața, destinul eroilor forțîndu-le parcă propriul destin).

— Pe de altă parte, dezbaterea unei probleme epice de o asemenea amploare cum este aceea care stă în centrul scenariului și sinceritatea cu care este dezbătută îmi deschid porți de rezolvare artistică foarte interesante. Filmul mai este interesant și din punctul de vedere al construcției. Scenariul e făcut după toate canoanele tragediei clasice: unitate de timp, de loc, și de acțiune. Rigurozitatea subiectului e sprijinită ritmic și cromatic de carnaval, care îmi punctează din loc în loc acțiunea și care este de fapt teatrul în care se joacă soarta personajelor adevărate.

— Vă gîndiți la o stilizare în spiritul teatrului antic?

— O oarecare stilizare va exista — impusă mai curînd de prezența unei pelicule color — filmul va fi realizat pe ecran lat cu pelicula Eastman — dar în nici un caz nu-i voi impune un caracter convențional, gratuit. Personajele, costumele, decorurile vor exprima caracterul, personalitatea eroilor, vor exprima ceva din soarele puternic și din pămîntul ars al Dobrogei, ceva din nervozitatea, din temperamentul iute al oamenilor care trăiesc acolo. Consecvent credinței mele în decorul natural, nu voi filma nimic la Buftea. Interioarele le voi construi tot acolo în satul în care voi filma, îm ambianța, în peisajul locului.

— Cine vă face decorurile?

— Ion Oroveanu. Costumele Lucia Metch, muzica Tiberiu Olah, imaginea Sandu Întorsureanu.

— Cum ați gîndit imaginea?

— În nici un caz tradițională. Întreaga acțiune petrecîndu-se în 24 de ore, fiecare irizație de lumină caracteristică unei ore din zi va avea o semnificație a ei. Cele 24 de ore reprezintă timpul tragediei care se desfășoară, au o importanță funcțională în film și noi urmărim să le marcăm, foarte precis și prin lumină..

— Nu e un film ușor...

— Din punct de vedere profesional, el reprezintă pentru mine o experiență nouă și foarte interesentă. Dar pot să consider de pe acum că este cel mai greu film din cîte am făcut. Peste toate problemele tehnice, organizatorice, artistice etc., pe care le ridică scenariul și pe care trebuie să le rezolv există una la care țin mai presus de orice: subiectul are o gravitate, un «ton» pe care sper să-l găsesc de la început și să-l pot păstra pînă la sfîrșit.

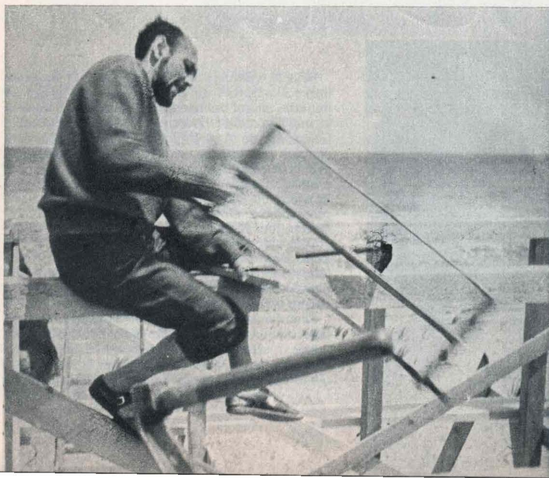
— Probleme de distribuție?

— Materialul uman al filmului este foarte variat. Descoperirea unei distribuții omogene este un lucru destul de complicat pentru că e vorba de două familii, copiii trebuie să semene cu părinții, asemănarea să fie totală, nu numai ca trăsături, ci și ca farmec personal, ca temperament, ca tipologie. Tabloul principalelor personaje ar trebui să arate cam așa: o femeie frumoasă, matură, senzuală și mîndră, din care respiră totuși senzația nerealizării și a împăcării cu această nerealizare; alături de ea un bărbat mai puțin frumos, fără farmec fizic, dar capabil de orice devoțiune. O femeie mai puțin frumoasă — la acea vîrstă la care feminitatea se duce — care trăiește permanent senzația neîmplinirii ei, a unei vieți înșelate, trăindu-și nefericirea alături de un bărbat conștient de puterea și de frumusețea lui, înzestrat cu o mare doză de superficialitate, dublată însă de un mare farmec și generozitate. Și în sfîrșit, cei doi tineri puri, care au deschis ochii într-o societate sănătoasă, care au toate datele și toate condițiile să fie fericiți și care sînt întrucîtva victimele părinților. Nu mă pot plînge de lipsa problemelor de distribuție.

— Spuneți: titlul trebuie să aibă și un sens. Care?

— Bineînțeles că are un sens. Zodia Fecioarei este (consultați zodiacul din vechile almanahuri populare) Zodia Dreptății.

Ion Oroveanu e laborios; „face" decorurile și s-ar părea că le și execută.

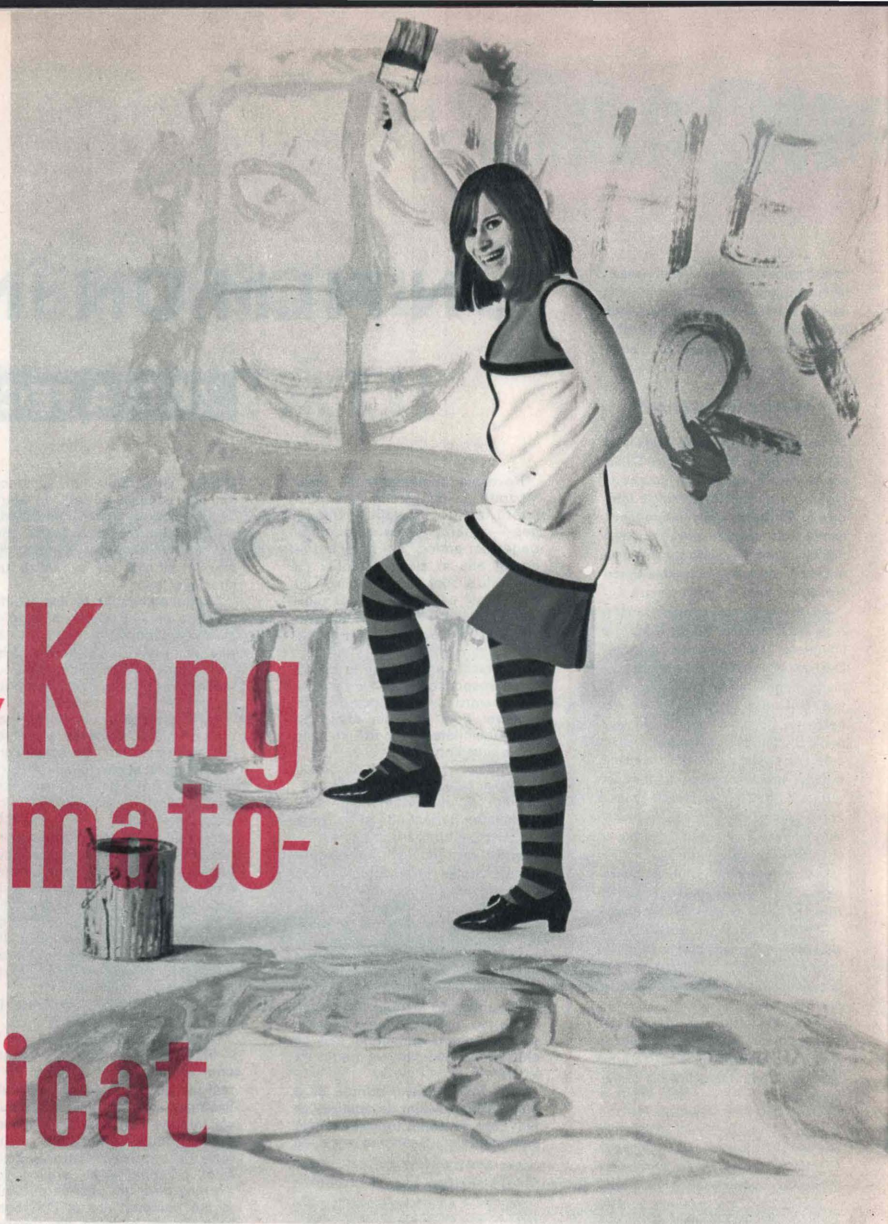


Rubrica **«Panoramic peste platouri»** a fost realizată de Mircea MOHOR, Eva SÎRBU, Maria ALDEA. Foto: A. MIHAILOPOL.

ci
ne
ma

CRONICA CINE-IDEILOR

King-Kong și cinematograful sofisticat





Godard mobilizează o întreagă bibliotecă pentru fiecare din secvențele sale. Aici citește Mașa Méril «Sufletul» Elsei Triolet (O femeie măritată)

Revista «Cahiers du Cinéma» a fost botezată ironic «La N.R.F. du Cinéma», formula ținînd să denunțe un soi de mandarinat care are ambiția să se instituie sub ocrotirea ei. Într-adevăr, publicația, intemeiată de André Bazin și devenită pepiniera «noului val» francez, nu pierde nici o ocazie să asocieze comentariului filmelor curente cele mai pretențioase speculații filozofice. Heidegger, Freud, Teilhard de Chardin, Levy Strauss și alte nume prestigioase sînt citate în legătură cu Buster Keaton sau Brigitte Bardot; cîmpul culturii e răscolit în lung și în lat pentru orice cronică și Nerval, Zola, Giraudoux, Claudel plus Saint-John Perse intervin toți, de pildă, cînd e vorba să fie discutat filmul lui Antoine Bourseiller **Marie Soleil,** ca să iau un caz mai recent.

Fenomenul se întîlnește și în altă parte. Comentariul filmului ceh **Asul de picä,** Michel Cournot îl face în «Nouvel Observateur» cu corespondența lui Kafka în mînă: Godard mobilizează o întreagă bibliotecă pentru fiecare din secvențele sale. Toate

acestea sînt fapte incontestabile. Ilustrează însă ele, într-adevăr, o sofisticare a cinematografului contemporan?

Problema merită să fie examinată. Neîndoios că un proces de intelectualizare a cinematografului are loc sub ochii noştri. Pînă aici, nimic nu e nefiresc. Toate artele trăiesc în momentul de faţă un astfel de moment. Spiritul omului modern, conştient de complexitatea realităţii, refuză fatal reprezentările ei naive, e torturat de întrebări. Nevoia de luciditate devine o coordonată principală a existenţei şi excită mintea să rămînă trează în exerciţiul actelor vitale. Otrava reflecţiei îmbibă astfel întregul nostru univers sufletesc. Că asemeni literaturii, picturii sau muzicii, cinematograful tinde să răspundă acestui nou tip de sensibilitate, nimic mai natural. De unde vine atunci senzaţia de sofisticare? Ea apare, înclin să cred, dintr-o ignorare a funcţiilor particulare pe care cea de-a şaptea artă le are în viaţa socială. Cinematograful rămîne, să nu uităm, şi principalul creator de mituri al lumii noastre. El hrăneşte mai ales foamea omului modern de miraculos şi aceasta n-are cum dispare oricît s-ar lărgi cîmpul cunoaşterii lucide. O asemenea nevoie se află sădită în însăşi natura umană, care va descoperi mereu plăcerea de a se «copilări», de a lăsa să-i zburde liberă imaginaţia. Nicăieri altundeva ca în faţa ecranului luminos omul modern nu se simte dispus să participe la o realitate ficţională, alta decît cea pe care o cunoaşte din experienţa zilnică. Cînd în jurul lui se face întuneric şi începe filmul, o imagine de loc neglijabilă îl desparte temporar de universul său cotidian pentru a-l introduce într-o lume fabuloasă. În vorbirea curentă, expresia «ca la cinematograf» denumeşte spontan această realitate ficţională înzestrată cu toate atributele miraculosului.

Există genuri de filme a căror convenţionalitate acceptată constituie însăşi condiţia lor de a face să trăiască miturile lumii moderne. Westernul e un fel de basm adaptat epocii noastre, tot aşa şi filmul poliţist, ca să nu mai vorbesc de comedia bufă.



Rita Tushingham (Gustul mierii, Şpilul, Capcana), **care interpretînd pînă acum doar personaje simple, simte nevoia să pozeze pentru publicitate într-o tînără mondenă, sofisticată şi violent non-conformistă.**

În ciuda naivităţii subiectului său, Fantômas e realizat cu multă grijă pentru plastica sugerînd fantasticul. (Mylène Demongeot în Fantômas revine).

PROUST ŞI FANTÔMAS

Intelectualismul cu tendinţe totalitare atacă în cinematograf baza acestor forme de mitizare pe care şi le-a creat societatea contemporană. Practic, ce se întîmplă? Spiritul intelectualist se simte împins, de pildă, să violenteze schema westernului. Eroul justiţiar fără prihană îl indispune prin naivitate şi atunci îi substituie insul scîrbit de exerciţiul violenţei sau obişnuit să se bată ca mercenar pentru orice cauză, fie ea şi venală. Observaţia realistă a sporit, dar o întreagă lume mitică refuză să se mai închege, ca în **Comoara din Sierra Madre** a lui John Huston. Ne-am ales cu un bun film psihologic, dar substanţa particulară a westernului a dispărut complet. Sofisticarea merge mai departe. Orice «suspense» e de ordin psihologic — raţionează spiritul intelectualist. De ce să se tragă atunci atîtea focuri în filmele cu cow-boy? E deajuns să se creeze doar tensiunea înfruntării, eroii să-şi pîndească mişcările, să schiţeze numai gestul scoaterii pistolului. Rezultatul e **«My darling, Clementine»** al lui Ford, iarăşi un film izbutit, lucrat cu multă dibăcie, dar care realizează turul de forţă al westernului fără aproape nici o împuşcătură sau o lovitură de pumn. Experienţa a făcut şcoală, «suspense»-ul a rămas, dar poezia cavalcadelor fantastice şi a focurilor năpraznice de colt, trase fulgerător din orice poziţie, s-a pierdut.

Filmul de aventuri, de capă şi de spadă reclamă o anumită încredere în puterea ficţiunii. «Fantômas» nu se citeşte ca «În căutarea timpului pierdut» de Proust. Efectele dizolvante ale sofisticării intelectualiste în cinematografia contemporană se resimt în numeroase producţii, care tratează parodic asemenea teme. Nu vreau să neg verva galică a unor filme ca **Fanfan la Tulipe.** Dar pe undeva ele îmi lasă un gust sălciu. Ironia de tipul Planchon nu va putea distruge niciodată farmecul etern al «Celor Trei Muşchetari». Succesul filmelor de spionaj cu James Bond au stîrnit în Apus o aprigă invidie între producători. Pînă acum le-au fost opuse nenumărate variante, cu protagoniştii neidealizaţi care au căpătat trista rutină a meseriei, cu femei irezistibile, cu diplomaţi încurcă-lume ca Genteleman-ul din Cocody, cu «Domnul Monoclu», păstrătorul supremei distincţii aristrocratice pariziene chiar şi în figurile de judo. Toate aceste încercări de detronare a lui James Bond s-au dovedit lamentabile. Înfruntarea însă luminează foarte viu un lucru. Filmele cu James Bond, nu o dată pur şi simplu idioate, cîştigă publicul prin faptul că acceptă să fie poveşti moderne istorisite cu o enormă credulitate în facultăţile imaginaţiei dezlănţuite. Ele nu trişează cu fabulosul, se iau în serios şi, dincolo de stupiditatea lor invederată, ating ca «serial»-ul de altădată o coardă puerilă din sufletul nostru reuşind să o facă a vibra.

SE RÎDE LA **YO-YO?**

Nicăieri totuşi ca în comedia cinematografică sofisticarea intelectualistă n-a provocat mai grave ravagii. Cine nu-şi aminteşte azi cu melancolie bufoneriile geniale din epoca de aur a studiourilor Keystone, privind un film ca **Yo-yo**-ul lui Pierre Etaix? Nu se poate spune că gagurile sale sînt lipsite de spirit, că nu au inteligenţă comică. Dimpotrivă, acrobaţia intelectuală e aici mai mult decît remarcabilă, invenţia nu lipseşte, nici originalitatea, dacă vreţi. Dar filmul reuşeşte să ne smulgă, din cînd în cînd, cel mult un zîmbet. Unde sînt hohotele de rîs molipsitor din fiecare secvenţă a lui Charlot sau Keaton? Nu e greu de văzut că ceea ce subţiază în astfel de gag-uri comicul pînă la dispariţie e tocmai prea multul **spirit** (citeşte sofisticare intelectuală) şi prea puţină spontaneitate clovnească (citeşte ingenuitate infantilă, dispoziţie pentru farsa enormă şi burlescul elementar). Un exemplu şi mai descurajant şi tot pe tărîmul comediei mi-a fost dat prilejul să-l cunosc cu filmul lui Lester, **Help! Help!** Protagoniştii acestei pelicule nu lipsite de un umor sec, britanic, care vine din Chesterton, sînt cei cinci «Beatles». Totul concură către crearea unei atmosfere de imbecilitate ostentativă cu intenţii bufe formidabile. Eroii sînt urmăriţi la Londra de o sectă care aduce jertfe omeneşti zeiţei Kali. Fiindcă inelul unuia dintre ei nu poate fi tăiat nici cu «Laser»-ul, atomiştii vor să-l răpească la rîndul lor. Asistăm la o goană dementă cu toate mijloacele de comunicaţie, la o bătălie pe plaje între agenţii Scotland-Yard-ului şi oamenii mareului preot. Replicile se succed într-o adevărată cascadă. Regizorul îşi dedică la sfîrşit filmul inventatorului maşinii de cusut. Cu toată verva cheltuită de autorul excelentului **The Knack,** ceva silnic persistă în această rostogolire comică nebunească. «Gag»-urile au trecut printr-un complicat laborator mintal, care le-a dat o compoziţie complicată, artificioasă. Avem permanent senzaţia că ni se dă să consumăm pastile de rîs.

METAFIZICA UNEI UŞI

N-aş vrea să creez cumva impresia prin aceste observaţii că socotesc intelectualizarea cinematografului un fenomen sterilizant cu efecte inhibitive pentru arta ecranului. Fără orizontul spiritual contemporan, considerabil lărgit, n-am fi avut filmele lui Renoir şi Fellini, ale lui Resnais şi Antonioni, ale lui Bergman şi Vajda. O analiză îndrăzneaţă şi subtilă a vieţii omului modern a pătruns, graţie lucidităţii intelectuale, în cinematograf, deprinzîndu-l pe spectator nu numai să se lase încîntat ci să şi gîndească.

Sofisticarea artei ecranului e aspectul absolutist al acestui fenomen. Ea intervine de obicei, în mod paradoxal, tocmai spre a marca un anume vid ideistic. Pe spectator îl enervează în asemenea cazuri, nu caracterul intelectual al filmului, ci divorţul flagrant între sărăcia de substanţă şi pretenţiile regizorului. Acesta ţine cinci minute într-un cadru o uşă întredeschisă. Cînd lumea plictisită părăseşte sala, criticul snob protestează, declarînd că el a surprins aici o intenţie adînc filozofică: nu e vorba de o simplă uşă ci de o întreagă metafizică: cineva s-a apropiat fără să pătrundă încă în cadru; abia am avut timpul să-i zărim umbra proiectată pe uşă, că a şi împins-o şi s-a eclipsat îndărătul ei. Iată o suprafaţă pură, care s-a mişcat. Dar nu există imagine mai universală a imaginaţiei vieţii decît o uşă deschisă sau închisă. (Nu glumesc; reproduc comentarii pe marginea ultimului film al lui Bresson: **Au hasard, Balthazar.**) Gide spunea că excedat de prea multă subtilitate literară se cufunda cu o adevărată voluptate în lectura unui gros roman rocambolesc, tipărit pe hîrtia cea mai proastă. Nu e de mirare că şi cinematograful sofisticat îi împinge pe spectatori să se înghesuie la reluarea lui King-Kong.

Ov. S. CROHMALNICEANU



Trei filme italiene recente, cu teme de critică socială. Dintre ele, tocmai cel mai slab — O chestiune de onoare al lui Luigi Zampa — va face totuşi cel mai mare succes de casă. Căci celelalte două, Doamne şi Domni *al lui Pietro Germi şi* Păsăroi şi păsărele *al lui Pasolini — nu au avut deosebita şansă de a fi interzise de cenzura italiană îndată după premieră...*

*

La început ai impresia că e vorba de un cocoş, căci pe toată întinderea ecranului vezi ceva ca un cap uriaş cu o creastă roşiatică, răsărind dintr-o căpiţă de fîn. Dar cînd camera se apropie, îţi dai seama că e vorba de Ugo Tognazzi, înfundat în fîn pînă la gît. În timp ce aparatul stăruie asupra acestui cap nefericit în care se rotesc nişte ochi înspăimîntaţi, începe şi acţiunea propriu-zisă; din toate părţile izbucnesc nişte ţîşnituri albicioase care îl împroaşcă pe eroul nostru în obraz. Camera se depărtează şi vedem de astă dată, într-un plan general, un spectacol de neînchipuit: în jurul celui îngropat şi imobilizat în fîn, o horă de femei,

«În Uccellacci e Uccellini **episoadele contemporane şi cele din trecut formează un tot unitar».**

«Grimasele lui Tognazzi transformă O chestiune de onoare **într-o glumă». Îl vedem în fotografie alături de Nicoleta Machiavelli.**



cinema

CORESPONDENŢĂ DIN ROMA

NOI COMEDII ITALIENE pe teme de critică socială

îmbrăcate în negru, dănțuie împlinind un ritual din Sardinia. Judecînd după privirile lor încruntate, nu te-ai aștepta să vezi cele ce urmează: rînd pe rînd, femeile se apleacă spre capul eroului, dezgolind cîte un sîn greu și slobozindu-i osînditului, drept în față, printr-o manevră îndemînatică, un jet de lapte de mamă. Una singură stă deoparte și nu participă. E vorba de soția eroului care asistă neputincioasă la calvarul soțului ei, pedepsit de către această horă de femei-vrăjitoare pentru că, din lașitate, nu și-a ucis nevasta.

Luigi Zampa își situează acțiunea într-un sat înapoiat din Sardinia. Ceea ce reprezenta înainte Sicilia, pentru filmul italian — posibilitatea de a localiza critici la adresa ordinei sociale din Italia — reprezintă în prezent pentru Zampa, Sardinia.

«Chestiunea de onoare» pe care o tratează filmul e următoarea: la rugămintea unui tată, care s-a cam săturat de o vendetă fără sfîrșit, un italian pripășit în Sardinia ia asupra lui vina de a fi comis o crimă; străinul se vede nevoit să fugă. Deoarece exact cînd nevinovatul vine incognito să-și viziteze soția, se comite o nouă crimă, acesta nu izbutește să se sustragă bănuielilor și se vede nevoit s-o dezmintă și pe cea dintîi, declarînd că nici nu fusese în sat în momentul respectiv. Soția lui, fiind însărcinată, e limpede că i-a fost necredincioasă. Conform tradițiilor locale ar trebui să-și ucidă soția — ceea ce și face, cu vădită deznădejde, după pedeapsa umilitoare aplicată de hora femeilor-vrăjitoare. Firește, acum nu mai e considerat un laș, ci un erou.

Luigi Zampa a realizat această peliculă (al cărei subiect, din păcate, poate fi considerat veridic) în așa fel, încît oricare dintre spectatori să se declare satisfăcut. Critica socială, care era un element de bază al povestirii și urma să fie tratată în prim plan, dispare sub avalanșa comicului: grimasele lui Tognazzi transformă totul într-o glumă. În vreme ce în producțiile sale anterioare, Zampa manifesta indignare și participare netă, azi ne apare doar ca un meșteșugar abil, care folosește critica socială ca pe un artificiu la modă, principala lui preocupare fiind succesul de casă. Un ajutor eficient în această privință i-l dă cenzura: **Una Questione d'Onore** a rulat în Sardinia și a fost interzis după o săptămînă, în urma sugestiei făcute de către un cetățean din Milano. Motivele oficiale: «trivialitate, obscenitate și denigrarea tradițiilor morale din Sardinia». Rezultatul: o imensă curiozitate manifestată de public pentru film, care, atunci cînd va apărea pe ecrane — cu mici modificări neesențiale — va înregistra un succes comercial garantat.

SPECULAȚII

A doua peliculă italiană, pe care, într-un răstimp de cîteva luni, cenzura italiană întîi o interzice și apoi o aprobă — ceea ce, evident, duce la un succes de casă fantastic — este filmul **Păpușile**. Această peliculă care critică, chipurile, societatea, rulează în prezent, datorită reclamei pe care i-a făcut-o cenzura pe toate meridianele, aducînd încasări uriașe. Al treilea film, interzis într-un scurt interval de timp, este **Una voglia da morire** (în traducere aproximativă — **O cumplită deznădejde**). Conform sistemului verificat, și acestui film i s-a dat întîi drumul pe ecrane, de data asta în Sicilia, deci într-o regiune unde era de așteptat ca o peliculă, zugrăvind sincer realitatea, să stîrnească reacțiile cele mai violente. În acest caz cenzura a creat un precedent nemaiîntîlnit în analele cinematografiei și care, din punct de vedere al publicității, a întrecut orice așteptări: a cerut pur și simplu condamnarea proprietarului sălii unde rula filmul, precum și a producătorului (în contumacie). O dată în plus obscurantismul le venea în ajutor cineaștilor, dîndu-le posibilitatea să se îmbogățească.

Acest val de filme care speculează situația este de regretat, fiind de natură să stăvilească interesul față de renașterea unui realism angajat; în definitiv, filmele lui Pietro Germi, **Divorț italian** și **Sedusă și abandonată** au fost și ele comedii conținînd o susținută critică socială, iar marele succes comercial pe care l-au înregistrat se datorează în parte hazului conținut. În prezent a apărut pe ecranele italiene cel de-al treilea film realizat de Germi în formula lui satirică specifică. **Signore e Signori** înfățișează trei episoade din viața unor burghezi înstăriți din Treviso, regiunea Veneto.

UN REALISM ANGAJAT

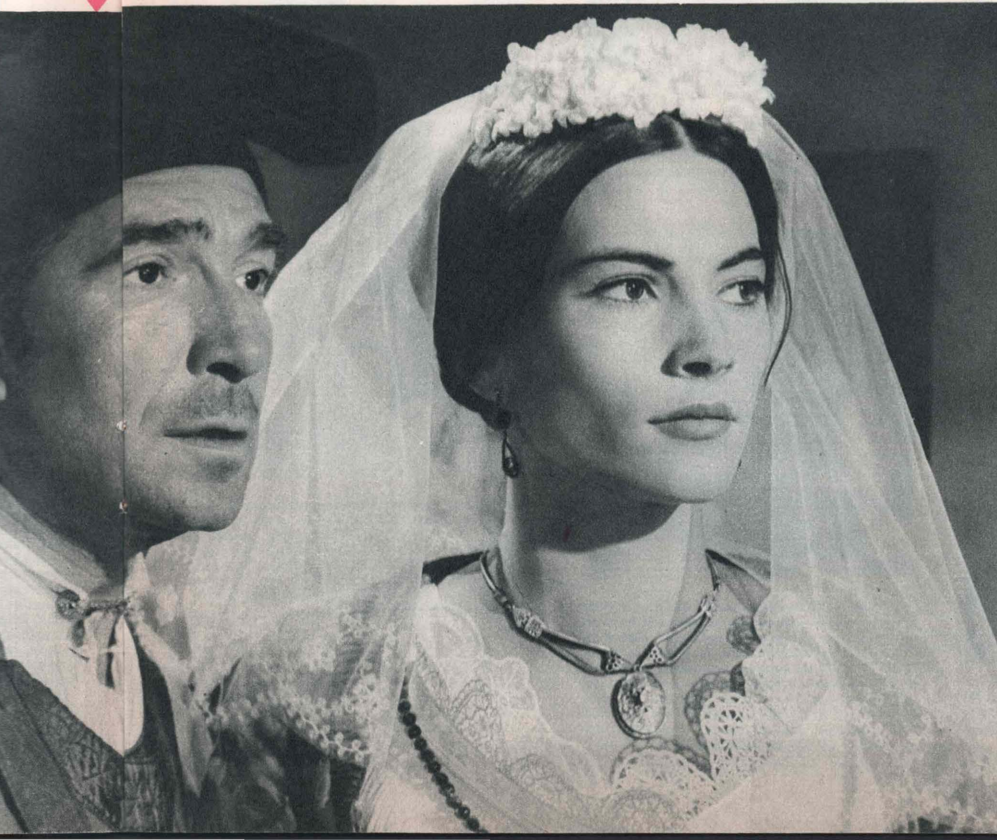
Germi zugrăvește aceste întîmplări degajat, cu haz. Bănuim doar existența prăpastiei la marginea căreia se află toată această societate; s-ar putea crede aproape că e vorba într-adevăr de o simplă «comedie de moravuri». Însă filmul e prea realist ca să permită această concluzie: faptul cotidian ne întîmpină pretutindeni, cele mai mărunte obiceiuri și moravuri sînt descrise într-o manieră directă; de la cele mai neînsemnate minciuni convenționale, pînă la cea mai fățișă expresie a obsesiei salvării aparențelor (acel «să rămînă între noi» prin care soțul înșelat îi pretinde amantului soției sale discreție), reiese evident structura socială din mrejele căreia, în Italia, nimeni nu poate scăpa. E vorba de duplicitatea moralei burgheze, cotidiene, pe care Germi o înfierează cu metodă și prudență, printr-un j'accuse! rostit cu ajutorul satirei.

Realismul angajat din numeroase filme produse în prezent în Italia nu presupune neapărat axarea în contemporaneitate. Așa a fost cazul și cu Evanghelia după Matei al lui Pasolini. Iar noul film al aceluiași creator, terminat de curînd, este un amestec de trecut și prezent. În **Uccellacci e Uccellini** episoadele contemporane și cele din trecut formează un tot unitar. Un tată cu fiul (rolul tatălui e interpretat de cunoscutul comic italian Tótò) rătăcesc fără scop de-a lungul Italiei și, în cursul peregrinărilor, trăiesc unsprezece aventuri. Caracteristic pentru acest film e că animalele vorbesc, fapt prin care Pasolini vrea să simbolizeze «perfecționarea» speciilor; dar, prin anumite episoade, demonstrează în același timp că această perfecționare nu înseamnă neapărat și înțelepciune.

Ca în toate operele sale, Pasolini se ocupă și de astădată de o seamă de inegalități și conflicte în care omul se implică singur, fără să urmărească un țel, născocind sisteme care apoi îl îngrădesc pe el însuși. Și ca în toate creațiile sale cinematografice, poetice sau în proza sa, e preocupat de salvarea acelora care, în vălmășagul acestor sisteme, pot fi considerați victime: omul simplu, cu mentalitate «precreștină», omul «preindustrial», veșnic dominat, veșnic folosit la corvoadă, omul superstițios care nu izbutește să se încreadă în forțele sale, spre a-și găsi izbăvirea.

Într-o perioadă de regres artistic pentru «marele» film italian, este îmbucurător că regizori serioși, ca Germi și Pasolini, abordează critica socială așa cum o vor ei, în creații care promit mult mai puține beneficii și care vor aduce încasări mult mai mici decît filmele făcute în stilul lui Zampa. În aceste împrejurări e limpede pentru oricine că mult pomenita criză artistică a filmului italian de azi este, ca și cele din trecut, o criză numai economică, neputînd fi vorba de lipsă de talent, energie creatoare și pricepere artistică.

Gideon BACHMANN





Juriul celui de al III-lea Festival național al filmului de la Mamaia la festivitatea de închidere a festivalului și decernarea premiilor. De la stînga la dreapta: Ovidiu Gologan, Ioan Grigorescu, Mihai Iacob, Mircea Popescu, Theodor Grigoriu, Paul Bortnovschi, Ecaterina Oproiu, Dina Cocea, Prof. Dr. Mihnea Gheorghiu (președintele festivalului) și Victor Iliu (președintele juriului). În dreapta, cele trei deținătoare ale premiului și mențiunilor feminine — Margareta Pîslaru, Irina Petrescu, Monica Ghiuță — și Ion Popescu Gopo.

SECVENȚE -



Margareta Pîslaru s-a aflat în una din serile festivalului pe scenă și în fața unui microfon, dar nici o «rîndunică» și nici o «margaretă» nu au mîngîiat urechile asistenței. Margareta Pîslaru a prezentat creatorii Procesului alb **și documentariștii serii, ca toată lumea: vorbind.**



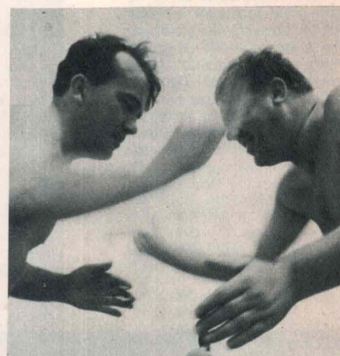
Irina Petrescu, în seara în care s-a prezentat filmul său Duminică la ora 6 **— și în care i s-a făcut fotografia de mai sus — nu se gîndea încă la premiu.**



De la stînga la dreapta: Gheorghe Naghy, regizorul filmului Vremea zăpezilor, **Monica Ghiuță și Ilarion Ciobanu, interpreții principali ai filmului. După expresia fețelor este limpede că fotografia a fost făcută după ce se anunțase palmaresul.**



În ciuda tuturor aparențelor, Gopo nu critica Procesul alb, **ci îi povestea lui Iulian Mihu unul dintre filmele sale-pilulă. Poate** Lauri **care e un filmuleț în trei acte-imagini. În prima, omulețul trage la țintă cu arcul și nimerește în mijloc; în a doua, laurii victoriei îi încununează fruntea și-i cad pe ochi, în a treia omulețul cu ochii acoperiți de lauri trage din nou la țintă nimerind — bineînțeles — alături. Morala e superbă, dar nu credem că i se adresează lui Iulian Mihu.**



Nicolaie Velea (stînga) și Fănuș Neagu într-unul din momentele în care reușeau să uite că sînt scenariști.



Între două vizionări, trei recepții și șapte conferințe de presă, festivaliștii au avut timp să încerce marea — destul de rece anul acesta — să se cunoască și pe plajă, să se împrietenească și în ajutorul memoriei — să se fotografieze împreună. Într-una din zile: actorii Ion Besoiu, Claude Rich, scenograful Ion Oroveanu și ziarista japoneză Shinobu Itomi.

SECVENȚE -

CRONICA FILMULUI STRĂIN

FILMUL PSIHOLOGIC

PYGMALION E TRIST

Miine, mexicul
o producție a studiourilor poloneze.
REGIA ȘI SCENARIUL: Alexander Scibor-Rylski.
IMAGINEA: Mieczyslaw Jahoda, Franciszek Kadziolka.
INTERPRETEAZĂ: Zbygniew Cybulski, Joanna Szczeibic, Tereza Szmigielowna, Tadeusz Schmidt.

Autor al filmelor *O zi obișnuită de familie*, *După amiezi tîrzii*, Alexander Scibor-Rylski face parte din acel grup de scriitori polonezi (Konwicki, Skolimovski) care s-au apropiat de arta cinematografică mai întîi ca scenariști, devenind în cele din urmă regizorii propriilor lor scenarii.

Scriitor și după cum s-a dovedit, cineast complet, Rylski este adept al cinematografului de autor: *„Un om care nu mai pune în scenă textele altora, ci este creatorul total și autonom al intregii opere cinematografice“*.

Miine, Mexicul este un film frumos realizat în cea mai bună tradiție a școlii cinematografice poloneze. Influențat de Wajda prin importanța acordată imaginii, prin atmosferă, prin scepticismul amar care răzbate pe alocuri, și de Polanski printr-o ușoară tendință spre parabolă, filmul rămâne totuși personal. Există în el un amestec de poezie și dramatism, un umor particular, o anumită căldură și sensibilitate.

Tema e simplă și... veche: un Pygmalion cu sfîrșit trist. Modelată cu trudă și pasiune, dar cu mult egoism statuia își părăsește în final, definitiv, creatorul, care rămîne mai departe îngrozitor de singur.

Problema morală a filmului este foarte actuală: există vreo „performanță“ care să valoreze distrugerea fizică sau umană a individului? Răspunsul lui Rylski e clar. Chiar dacă tînăra săritoare la trambulină reușește să cîștige concursul care îi deschide calea spre finala din Mexic, ruptura între ea și antrenorul ei este inevitabilă. Eroul trebuie sancționat și el este sancționat moral, sancțiunea intervenind pe planul relațiilor sale umane.

Meritul dramaturgului și regizorului Rylski este acela că fiecare personaj și în special eroul principal are o evoluție nuanțată, subtilă și adevărată. Există în situația antrenorului o oscilație permanentă între poziția de victimă și cea de vinovat, evoluția sa fiind o continuă sinteză dialectică a acestor două determinări, sinteză dificilă care (și aici este marea artă a lui Rylski) nu este nici în final simplificată.

Excelent cunoscător al elementului „suspense“ în montaj, regizorul dovedește o știință a gestului plin de semnificații, o artă a sugerării care denotă un temperament cinematografic foarte interesant și personal. De altfel, sub raport pur filmic *Miine, Mexicul* este un film bogat, fără a fi încărcat. Se observă o dorință a regizorului, secondat excelent de autorii imaginii, de a epuiza toată poezia posibilă, toate nuanțele la care este sensibil aparatul de filmat. În decoruri admirabil alese, imagini voit flou, compoziții plastice remarcabile, jocuri de alb-negru de o rară puritate alternînd cu tonalități cenușii pline de dramatism, simțul ascuțit al elementelor fotogenice (prim planuri pe fundaluri pictate sau panoramicul pe tapiseria veche poloneză în scena de dragoste), mișcări de aparat conduse cu sensibilitate și discreție, toate acestea sînt elemente care fac ca filmul să fie realizat cu o rară adecvare dramaturgică a imaginii. Distribuția, excelentă, efoarte bine condusă. Se remarcă interpretele Joanna Szczeibic și Tereza Szmigielowna...

Iar Cybulski! Acest mare actor, trece pe rînd de la prăbușire la cinismul afișat, de la tandrețe la asprime, de la un comic ciudat, uneori amar, la o gravitate masivă interioară, de la bucuria sălbatică a triumfului la răsucirea ei, în dramaticul final cînd hohotele se transformă in strigăte disperate...

Ar trebui să vedem multe, cit mai multe filme cu acest mare actor!

Radu GABREA

UN FILM E ÎN PRIMUL RÎND O AMBIANȚĂ

Casa neliniștită,
o producție a studiourilor bulgare.
REGIA: Iakim Iakimov.
SCENARIUL: Pavel Veginov.
IMAGINEA: Emil Vagenstein.
INTERPRETEAZĂ: Ivan Kondov, Emilia Radeva, Elena Rainova, Milen Penev, Valentin Valkov, Ani Bakalova.

Bresson spunea: „Important nu e subiectul, ci ceea ce faci cu el“. Și a demonstrat-o strălucit cu *Un condamnat la moarte a evadat*, cu *Procesul Jeannei d'Arc*.

Citit primitiv și grăbit, de cel care sare pasajele analitice și se oprește doar la „ce urmează“ și mai ales „cum sfîrșește“, filmul lui Iakimov dezamăgește. Nu există acțiune încordată, iar ideile, cîte sînt, se discern greu, greoi chiar, printre rînduri, nerostite de un erou, mai mult amorsînd reflecția decît etalînd-o.

Cazul familiar comentat e banal, voit banalizat. Dar nu în genul neorealismului clasic, ci al filmului francez modern (Truffaut aș zice, cu a sa *Piele catifelată)*. Relații înghețate de timp și de neîndemînare, între soți; prăpastia dintre părinți — ocupați fiecare cu treburile lui — și copii lăsați în voia lor sau luați din scurt prea tîrziu și ineficace. Nu întîlnim nici măcar obișnuita „criză psihologică acută“ pe care se bazează acest tip de dramatism, ci o stare devenită cronică. Atmosfera filmului profilează mai ales regizorul. Pentru că filmul e în primul rînd al lui. Scenaristul — deși scriitor cunoscut pentru literatura sa actuală și polemică — e subordonat în totul viziunii regizorale. Dacă ar fi fost invers, poate că dezbaterea, ca atare, ar fi cîștigat în profunzime (în eficiență chiar). Dar cinematograful ar fi pierdut. Scriitorul Pavel Veginov nu s-a lăsat atras în cursa naivă a începătorilor care transformă colaborarea cu regizorul într-o orgolioasă competiție literaro-cinematografică. Experimentat (e autorul a cel puțin șase scenarii), prozatorul a înțeles locul schițelor sale (*Casa neliniștită* se bazează pe trei povestiri din culegerea „Băiatul și vioara“) în greutatea specifică a filmului. Le-a asamblat corect, încît nici n-ai bănui că au fost cîndva separate, dar n-a exercitat vreo presiune asupra cineastului. I-a lăsat mînă liberă (cel puțin așa reiese). Și cum „autorul unei opere este mai puțin cel care imaginează situațiile, cît cel care le dă o formă, un stil“ (după definiția dicționarului cinematografic al lui Mitry), Iakimov se impune fără ostentație dar categoric, ca o interesantă personalitate. Prin ce?

Un film, e în primul rînd o ambianță, o atmosferă fizică și spirituală, o așezare particulară de oameni și relații. Și abia pe urmă acel „story“ comun. „Casa neliniștită“ a lui Iakimov e un fel de han fără uși în care fiecare vine, își ia în fugă hrana și pleacă îndată pentru că nu simte nevoia să întîrzie într-un colțișor-refugiu, care să fie al lui. O mobilă convențional modernă, de hotel, strict funcțională. Nimeni nu se leagă de nimic din acea casă. Și cu atît mai puțin unii de ceilalți. O familie în care soții nu-și mai comunică decît grijile și reumatismele. Tatăl — un funcționar ocupat și intransigent pînă la uscăciune la „serviciu“, iar acasă un om distrat, distant. Femeia pare ștearsă și resemnată, poate mai mult istovită decît dezabuzată. Și pentru că ea trebuia să inspire

FILMUL PE GLOB

UN NOU FILM DE JEAN RENOIR

Jean Renoir revine să lucreze în Franța spre marea bucurie a admiratorilor săi. Filmul se va numi *E revoluție* și se compune din mai multe episoade. Renoir declară că vrea să-i arate pe oameni revoltîndu-se împotriva prejudecăților, dar și a tarelor vieții „prea“ moderne. Nu se cunosc încă actorii aleși de regizor, se zvonește doar că Oskar Werner va apare într-un episod de război, tratat, evident, satiric...

MARCEL CAMUS ȘI „BEATNICII"

Marcel Camus nu duce lipsă de proiecte: *Soldatul Richter* după piesa lui Rivenale *Cartierul îngerilor*, adaptarea unui roman al scriitorului grec Kambanelis și *Mîzgălitorii*. Acesta din urmă pare să fie filmul la care Camus ține cel mai mult. *Mîzgălitorii*, a declarat autorul lui *Orfeo Negro*, sînt numiți în Franța „beatnicii“ care n-au altă treabă decît să deseneze pe trotuare. Va fi un film comic a cărui acțiune se va desfășura între Cannes și Juan-les-Pins. Eroii lui vor fi cei ce-și petrec o vacanță perpetuă pe yachturi și in palace-uri, și cei ce — nu mai puțin perpetuu — își petrec zilele mîzgălind pavajul. Acești „beatnici“ pun o problemă sociologică și umană de netăgăduit“.

Unuia din prietenii săi care observa că acest film îl va mai scoate puțin din exotismul celor de pînă acum, Camus i-a răspuns: „Dacă îți închipui cumva că Juan-les-Pins, în august, este lipsit de exotism, te înșeli amarnic!“.

TAXIURILE DE PE MARNA

Un alt cunoscut regizor francez, Jean Delannoy va colabora în 1967 la o mare realizare a producătorului Jacques Bertrand, intitulată *Marna*. Trei regizori vor semna filmul: un francez, un englez și un german. Englezul va fi probabil Terence Young. Germanul încă nu a fost ales. „În timpul orelor acestei faimoase bătălii, a spus Delanoy, virtuțile fiecărei națiuni combatante au fost exploatate la maximum. Uneori, ele s-au încarnat în figuri rămase legendare. Noi vom pătrunde în secretele statelor-majore și vom arăta și renumitele taxiuri de pe Marna. Sper, cred chiar, că fiecare spectator va rămîne convins o dată în plus de absurditatea războiului“.

AISLU

Filmul cu acest titlu a fost turnat în studiourile „Kazahfilm“ de către regizorul Sultan Kodjikov, după romanul neterminat *Tribul care renaște*. Atît cartea lui Auezov, cît și adaptarea cinematografică, înfățișează lupta seculară a cazacilor împotriva forțelor dezlănțuite ale naturii.

DOSTOIEVSKI DIN NOU PE ECRAN

În studiourile „Mosfilm“ s-a început turnarea unui nou film după nuvela lui Dostoievski, *Visul unchiului*, în regia lui Konstantin Voinov. Rolurile principale sînt deținute de actorii Lydia Smirnova, Alla Larionova, Nikolai Ribnikov, Jana Prohorenko și alții. Filmul în culori și pe ecran lat va fi tratat ca o tragicomedie.

CRONICA FILMULUI STRĂIN

CITAT CELEBRU

Jean Renoir, care din fragedă copilărie a fost un ceramist pasionat, obişnuia să spună că ceramica şi cinematograful au ceva comun: „Autorul ştie întotdeauna ce vrea să facă, dar o dată opera pusă în cuptor nu mai ştie exact dacă o va mai regăsi aşa cum a dorit-o".

SHAKESPEARE ŞI SOŢII BURTON

În vreme ce astăzi toate marile filme sînt realizate în decoruri naturale, *Femeia îndărătnică* — a cincea versiune cinematografică a capodoperei shakespeariene — va fi filmată în întregime în noile studiouri „Dinocitta", aparţinînd producătorului Dino de Laurentiis. Decorurile somptuoase reconstituie Padova secolului XVI, unde Katharina — Liz Taylor — va fi domesticită de Petrucchio — Richard Burton.

O VETERANĂ A CELEI DE A ŞAPTEA ARTE

Lilian Gish, pe care Griffith a remarcat-o la New York pe stradă în 1911 şi a transformat-o în marea vedetă a filmului mut, deşi a împlinit 71 de ani, continuă să apară pe ecran. „Am început să lucrez în 1912, spune Lilian Gish şi singura diferenţă între atunci şi acum este că pe atunci se lucra cu mult mai greu: la Griffith făceam cîte o bobină pe zi." Ce timpuri frumoase!

MICUL PRINŢ ÎN LITUANIA

Povestirea lui Antoine de Saint-Exupery, „Micul Prinţ", a fost tradusă în limba lituaniană şi va fi transpusă pe ecran de studiourile din Riga. Scenarist şi regizor Arunas Jebrunas.

INOKENTI SMOKTUNOVSKI DEBUTANT...

în regie. Actor celebru, vedetă a filmelor *Scrisoare neexpediată*, *Nouă zile într-un an* şi *Hamlet* (am citat doar trei din multe altele), Smoktunovski s-a apucat de regie în colaborare cu Roza Sirota la filmul *Iarna nemulţumirii noastre*, adaptarea romanului cu acelaşi titlu de John Steinbeck.

SHERLOCK HOLMES NĂSCUT MORT

Regizorul Billy Wilder a abandonat proiectul său — aflat pe şantier de doi ani — de a face un film despre faimosul detectiv: „James Bond şi imitatorii lui au făcut să devină ridicole faptele extraordinare ale lui Sherlock Holmes, spune Wilder. Personajul ar avea azi aerul unui ramolit stupid". Filmul ar fi trebuit să fie povestea prieteniei dintre Holmes şi doctorul Watson, iar interpreţii lor Peter O'Toole şi Peter Sellers.

viaţă casei, familiei, absenţa ei spirituală face un gol în jur, care se răsfrînge asupra tuturor. Mai ales asupra copiilor. Ea nu e vinovată — filmul nu acuză, în mod absolut pe nimeni. Femeia e poate doar o victimă într-un context tulbure, care nu şti cum a început, dar vedem cum sfîrşeşte. Rareori am avut senzaţia cinematografică mai deplină a unui naufragiu familial fără sinucideri, fără plecări violente (deşi una, a ginerelui există, dar el e străinul printre străini — locatarii grăbiţi ai casei). Amintesc doar prînzul tăcut şi indiferent în care fiecare îşi rumegă gîndul fără ca măcar accidental să se producă scînteia normală de intimitate. O familie nu ostilă, nu dezbinată, ci adunată întîmplător sub acelaşi acoperiş. O tragică emulsie omenească, în care comunicarea nu se stabileşte nici măcar în clipele grele prin care trece familia: părăsirea fetei de către soţ, implicarea băiatului cel mic într-o hoţie.

Automatismul unei existenţe indiferente, anti-căminul, anti-familia sînt sugerate complex de către regizor şi de operator, de către actori şi scenograf. Un fel de alunecare permanentă, parcă somnambulică a aparatului peste obiecte, fiinţe, întîmplări; cu acea rece detaşare care pustieşte mai sigur decît ostilitatea declarată. Există un flux, un ritm precipitat, excelent realizat prin mişcarea aparatului, prin unghiuri, şi mai ales prin montaj. Actorii intră şi ies continuu din decorul-vid (bine gîndit scenografic, voit luminat neutru, fără relief, de către operatorul Emil Vagenstein). Un resort necunoscut îi mînă mereu pe aceşti grăbiţi locatari ai casei-pensiune. Un resort care de fapt nu e un sens major, un mobil etic, ci doar îndeplinirea searbădă a unor multiple obligaţii sociale şi de familie la cei vîrstnici, şi frica de a rămîne cu ei singuri, spaima de îmbătrînire şi de aici un van, furios „carpe diem" al tinerilor. „Ce te pripeşti aşa cu căsătoria, încă nu vă cunoaşteţi deajuns, parcă te-ai teme că-ţi pierzi fericirea"? — o interpelează tardiv şi zadarnic tatăl pe fiica egoistă, geloasă care-şi sufocă bărbatul cu dragostea ei despotică.

L-am apreciat pe Ivan Kondov — actor experimentat, în rolul tatălui, amestec de intransigenţă morală cu cei din afara familiei şi de slăbiciune, indiferenţă sau neputinţă cu cei ai lui. Pe tînăra Emilia Radeva — pentru compoziţia dificilă: rolul mamei, acea femeie cîndva frumoasă, ofilită înainte de vreme, nu atît din cauza muncii, cît din cauza absenţei unei afecţiuni oarecari. La spital e un medic conştiincios dar fără tragere de inimă, iar acasă o mamă şi soţie — funcţionară, care-şi împlineşte la fel de formal „obligaţiile". Asta o face ursuză, nefericită. La perechea tînără, m-a convins egoismul cu nuanţe şi acea indiferenţă specifică unei categorii de tineri, în dragoste şi în muncă, a soţului-pianist într-un bar, mai mult decît monotona agresivitate a femeii. Într-un rol episodic, o personalitate certă: Ani Bakalova.

Alice MĂNOIU

O CARTE STRĂLUCITĂ — UN FILM MEDIOCRU

Repulsie,

o producţie a studiourilor maghiare.
REGIA ŞI SCENARIUL: Gyorgy Hintsch după romanul „Repulsie" de Lászlo Németh.
IMAGINEA: Barnabés Hegyi.
MUZICA: Sándor Szokolay.
INTERPRETEAZĂ: Andrea Drahota, Antal Páger, Manyi Kiss, Ferenc Kallay, Zoltán Latinovits.

Lectura unei cărţi e un act artistic creator. Exegeza critică a unei opere devine ea însăşi literatură cu valoare independentă. Comentarea poeziei lui Bacovia, să zicem, de către Eugen Lovinescu reprezintă o delectare literară rafinată. Autorul unei ecranizări trebuie să fie un cititor tot atît de inspirat ca şi un estet, un eseist. Un rezumat şcolăresc al cărţii aduse pe ecran, sau o ilustrare corectă, dar fără personalitate, echivalează cu un eşec cinematografic. Ca în cazul cărţii lui Ranódy Lászlo: „Repulsie". Este povestea unei domnişoare de la ţară, săracă şi mîndră, dintr-o familie de boieri scăpătaţi, care e silită să facă o „partidă" cu un bărbat bogat, cu multe succese, dar pe care tînăra nu-l poate suferi. Naşte un copil care îi seamănă soţului şi de aceea femeia îl urăşte. Într-o noapte, ferindu-se de îmbrăţişarea soţului, îl va ucide. Dar cartea nu e atît povestea, cît portretul acestei femei ciudate, un portret scris — ca formulă literară — la persoana întîia, dar cu o luciditate, o detaşare de persoana treia. Pasionantă nu e desigur fabulaţia, ci comentariul ei. Dramatismul exploziv al romanului rezultă din tensiunea dintre evenimente şi dialoguri pe de o parte, şi reflecţiile subtile ale eroinei pe de altă parte — între poziţia subiectivă a femeii şi părerea obiectivă a autorului despre ea, care reiese fără ca prozatorul să spună o singură vorbă în numele lui. Critica vieţii provinciale deşarte şi reduse, a vegetării la un nivel ce nu cunoaşte decît mulţumirile aproape animalice ale lăcomiei trupului, atît la masă cît şi în pat, apare paralel cu critica unei clase anacronice, care prin prejudecăţile ei mutilează calităţile umane. Eroina, de o măreţie rece, ameninţătoare, este un monstru al purităţii. S-ar putea spune simplist: o femeie frigidă şi atît. Dar în carte, frigiditatea Nelliei nu apare ca un element temperamental, ci ca un adevărat fenomen social, iscat atît de bădărănia soţului ameţit de succesele triviale de pînă atunci, cît şi de educaţia ei catolică, care condamnă şi stigmatizează trupul. O personalitate puternică, talentată, plină de rîvnă, de abnegaţie — dar toate aceste calităţi se împotmolesc într-o automutilare umană. Nelli e perfectă ca arhanghelii. Dar ea e plămădită deopotrivă din materia martirilor şi a inchizitorilor. Un caz particular, extremist, care exprimă tocmai prin hiperbolizarea sa condiţiile tragice generale ale societăţii maghiare de după primul război mondial. Dar regizorul tinde să banalizeze acest caz extrem, să convertească totul la un mărunt tablou de gen al vieţii de provincie, tablou arhicunoscut cu chefuri şi lăutari, tablou care devine scop în sine fără acel contrapunct dramatic cu reflecţiile eroinei. Iar subtextul cărţii, esenţial pentru valoarea operei, se pierde „tradus de trei ori".

O distribuţie de zile mari, cu emeriţi garantaţi, fără risc, o protagonistă negarantată şi riscantă, studentă în utimul an al institutului de teatru — o revelaţie adevărată pe ecran. Rezultatul? Un film mediocru. Un film mediocru, corect şi cuminte, după cartea magistrală a lui Németh Lászlo, nu corectă, ci perfectă în singularitatea ei, nu cuminte, ci strălucitoare. Regizorul s-a ferit probabil, din pudoare excesivă, să evoce pe ecran procesul îndelung descris de prozator al repulsiei Nelliei faţă de bărbat, începînd cu prima noapte de dragoste brutală şi sfîrşind cu ultima cînd ea apărîndu-se cu perna, îşi sufocă soţul. Dar fără asta, singura scenă de alcov de la sfîrşitul filmului nu mai e argumentată şi nu mai e nici tragică. Regizorul e de o sfioşenie plină de prejudecăţi. Pentru că îl falsifică pe scriitor cînd escamotează „decent" momentele reale ale conflictului, cînd omite (probabil socotind-o nefirească) repulsia Nelliei faţă de copilul ei. În schimb, scene convenţionale de umplutură cum sînt acelea în care nuntaşii o sărută pe rînd pe mireasă timp de trei minute întregi, sau cînd Nelli stă cu copila în braţe ca Sfînta Fecioară — deviază filmul de pe drumul nebătătorit al cărţii, spre un convenţionalism cuminte. Convenţionalism care îndulceşte lumea pe care scriitorul o descria cu repulsie. Dar şi cu o amară şi salutară luciditate.

Ana HALASZ

FILMUL ISTORIC

O DUBLĂ RECONSTITUIRE

Misiune extraordinară,

o producție a studiourilor sovietice.

REGIA: Stepan Kevorkov, Erazm Karamean.

SCENARIUL: Konstantin Isaev.

IMAGINEA: Artașes Djalalian.

INTERPRETEAZĂ: Gurghen Tonunt, Boris Cirkov, Ella Lejdei, Semen Sokolovski, Vladimir Drujnikov.

Filmul *Misiune extraordinară* este inspirat din biografia lui Ter-Petrosian supranumit Kamo, un vechi comunist, un om întreprinzător dotat cu o inteligență vie, cu o ingeniozitate inepuizabilă care, activînd vreme de 15 ani în contraspionaj, a adus Puterii Sovietice numeroase servicii. Referitor la această personalitate a războiului de culise, Maxim Gorki spunea cu admirație: *„E aproape de necrezut că un om a putut cuprinde în el atît de mult: un curaj aproape legendar“*. De altfel, însăși misiunea pe care Lenin i-a încredințat-o lui Kamo constituie o confirmare strălucită a calităților sale într-adevăr extraordinare. Despre ce este vorba? În iarna anului 1918, în plin război civil, pentru a-i sprijini pe bolșevicii din Caucaz în lupta pe care aceștia o purtau împotriva menșevicilor și a burgheziei naționale, Lenin le-a trimis în secret, prin Kamo, suma de 500.000 ruble împreună cu un decret prin care îl numea comisar al Transcaucaziei cu împuterniciri extraordinare. Pentru emisar, misiunea era deosebit de primejdioasă. El trebuia să parcurgă respectabila distanță de la Petersburg la Tiflis trecînd peste liniile cîtorva fronturi și peste teritoriile controlate de anarhiști și de gărzile albe. Cu asta, am expus pe scurt, subiectul filmului, de fapt o dublă reconstituire; a epocii în care se desfășoară acțiunea și a omului care o săvîrșește. Calitățile certe ale filmului rezultă din împletirea ingenioasă a acestor două reconstituiri. Regizorii s-au mișcat cu ușurință prin zilele tumultuosului an 1918 a cărui atmosferă specifică au izbutit s-o surprindă cu vibrație artistică. Chipurile hotărîte ale celor care luptau pentru o lume nouă în mijlocul derutei generale, agitația contrarevoluționarilor, spaima celor care își vedeau interesele amenințate, lipsurile și viscolul, toate converg spre realizarea admirabilă a acestei ambianțe istorice.

Fizionomiile, atît cele din planul întîi, cît și cele din planul doi, sînt alese cu un veritabil simț al portretului. Ca un exemplu de virtuozitate în acest sens cităm episodul din gară, cu ocazia căruia regizorii au reușit o caracterizare cinematografică pregnantă a filozofiei dizolvante a anarhismului. Într-o ambianță haotică, eroi murdari și bărboși, hrăniți cu sofisme, propovăduiesc, între două jafuri, necesitatea pulverizării întregului univers, începînd cu propria lor ființă.

Pe acest fundal primejdios, în care viața fiecăruia atîrnă de simpla toană a unui anarhist oarecare, în timpul unei percheziții efectuate în tren, avînd drept scop prinderea lui, Kamo pătrunde cu un curaj extraordinar în comandamentul anarhiștilor, unde se dovedește un țintaș și un jucător de cărți desăvîrșit. Este una din calitățile scenariului că și-a definit eroul prin situații-limită, extreme, aparent fără ieșire, lăsîndu-l să se afirme prin rezolvarea lor surprinzătoare.

Așa se face că *Misiune extraordinară* este, pe lîngă un bun film de aventuri, generos în situații palpitante, și un omagiu adus celor care printr-o muncă modestă și anonimă, dar mai primejdioasă decît oricare alta, au contribuit la triumful ideilor revoluției.

Mircea MOHOR

„ȘERPOAICA NILULUI BĂTRÎN...“ *

Cleopatra,

o producție a studiourilor americane.

REGIA: J. L. Mankiewicz.

SCENARIUL: Sidney Buchmann, Ronald Mc Dougall, J.L. Mankiewicz.

IMAGINEA: Léon Shamroy.

MUZICA: Alex North.

INTERPRETEAZĂ: Elizabeth Taylor, Rex Harrison, Richard Burton, Hume Cronyn, Martin Landau, George Cole.

Filmul a fost distins cu premiile Oscar 1964 pentru cea mai bună direcție artistică în culori și Oscar 1964 pentru imagine, efecte speciale și costume.

LEGENDA

Cleopatra nu este eroina unei mari iubiri, o iubire unică, mistuitoare și nimbată de moartea care trece personajul în legendă și cuplul în nemurire. Nu este o eroină tragică de tipul Julietei sau al Isoldei. Nu e o blîndă copilă inocentă cum sunt Chloe sau Ileana Cosînzeana. E mai degrabă eroina unei iubiri născută din calcul politic, eroina unei legături amoroase care a suscitat scandal în cea de-a doua jumătate a secolului I î.e.n. La urma urmei, nemurirea legendei de iubire i-a atribuit-o posteritatea tîrzie, posteritate indiscretă și curioasă de investigații în viața privată a bărbaților iluștri: Iulius Cezar și Marcus Antonius — conducători ai destinelor istorice ale Romei, oameni însurați, culpabili de adulter, abandonînd gladiul campaniei și consolîndu-se, în compania Cleopatrei, cu vin dulce grecesc și moleșitor. Butada lui Pascal: „Dacă nasul Cleopatrei ar fi fost mai scurt, fața lumii ar fi fost schimbată“, rămîne doar o grațioasă vorbă de spirit, știut fiind că istoria nu este supusă accidentalului fizionomic.

ISTORIA ȘI LITERATURA

Istoricii și poeții antichității, altfel spus contemporanii și posteritatea imediată, au privit viața agitată a Cleopatrei în două moduri (corespunzătoare pozițiilor lor politice): ostilitate maximă la partizanii partidului imperial, opinii moderate sau laude fără de rezerve la ceilalți. Horațiu, în *Ode (Carmina, I,37)*, Properțiu, în *Elegii* (III,11), s-au arătat a fi revoltați de existența ei terestră, dar e mai probabil să fi fost o revoltă dictată de interesele imediate pecuniare: aveau încă un prilej să-l elogieze pe Octavian August, învingătorul lui Marc Antoniu și al Cleopatrei. Plutarh, autorul cunoscutelor *Vieți paralele ale bărbaților iluștri*, rămîne sursa istorică, socot, cea mai autorizată privitoare la Cleopatra, despre care scria că *„întruchipa toate patimile Orientului și era lacomă de plăceri“*. Grație răspîndirii operei lui Plutarh și a celei a istoricilor latini (Dion Cassius; Suetoniu — *Cezar*, 35; *August*, 37; Cezar — *Bellum civile*, III; Appianus — *Bellum civile*, V; Tit Liviu — *Epitome*, 112; Cicero; Velleius Paterculus; Pliniu) în epoca Renașterii apare *personajul* Cleopatra și începe gloria ei literară. Astfel, în 1553, *Cleopatra captivă* (drama unuia dintre poeții Pleiadei, Etienne Jodelle) înzestrează teatrul francez cu prima lui eroină. După 90 de ani, în 1643, în tragedia *Pompei*, Corneille creează o Cleopatră dezinteresată, foarte puțin feminină, voluntară, animată de sentimente mărețe, nesemănînd cîtuși de puțin cu modelul istoric. În secolul al XIX-lea, o reintîlnim eroină fatală și romantică în *Nopțile egiptene* de Pușkin. Pe lîngă alte numeroase simulacre artistice (poeme, romane-fluviu, sculpturi, tablouri, drame, filme), două dintre ipostazele ei fictive sunt demne de paginile istoricilor care i-au consemnat existența reală și din care s-au inspirat Shakespeare (în 1607), ca să-și scrie tragedia *Antoniu și Cleopatra* și Bernand Shaw (în 1889), ca să-și compună comedia *Cezar și Cleopatra*.

FILMUL

Superproducția (din 1963) cu care Joseph Mankiewicz a stîrnit atîta vîlvă — parțial meritată — nu este un *remake* al filmului omonim realizat de Cecil B. de Mille în 1934. Spre deosebire de predecesorul său, Mankiewicz a avut grijă să-și ia precauțiile științifice de rigoare, pe care exigențele spectatorului modern (ideal) le impuneau. Numele istoricilor înscriși pe generic, discret, cu litere mărunte și înainte de *copyright*, nu sunt o cochetărie negustorească — praf de aur în ochii snobilor — ci o cinstită referire la sursele care au stat la baza scenariului. Firește, nevoile obiective ale compoziției cinematografice — filmul fiind un alt tip de relatare decît analele sau consemnarea istorică, oricît de „imajate“ ar fi acestea din urmă — i-au constrîns pe creatori la anumite abrevieri, la racursiuri, la substituiri etc., neînsemnate în planul realității istorice, inerente în cel al expresivității artistice. Încît, în biografia acestei eroine pe care literatura o dispută istoriei se pot găsi episoade, mai mult sau mai puțin interesante, care nu figurează în simulacrul cinematografic. Dar filmul cu pricina nici nu-și propune să fie un curs de istorie exhaustiv, destinat graduaților universitari pe cale de a se specializa. Intențiile îi sunt mult mai modeste, dar rezultatele nu mai puțin interesante. *Cleopatra* lui Mankiewicz este echivalentul (și nu un echivalent în litografii Epinal) viețiilor romanțate (nu colecția *Femei celebre*, ci seria *Existențe ilustre*), biografii cu informare serioasă, destinate consumului larg și, deci, ambalate, în consecință, într-un stil (literar sau cinematografic) adecuat.

SUPERPRODUCȚIA ȘI CANOANELE EI

Mă simt ispitit să deschid o paranteză consacrată rațiunii de a exista a superproducției. Ritmul epocii noastre și mai ales excesiva specializare, caracteristică zonei de producție capitalistă, fac aproape imposibilă zestrea de cultură generală în înțelesul clasic pe care Europa l-a dat noțiunii pînă în preajma celui de-al doilea război mondial și pe care noi, de pildă, l-am păstrat intact și astăzi. În concepția noastră umanistă, omul modern, specializat într-un domeniu anume de activitate creatoare, nu este scutit, dimpotrivă este obligat să-și întrețină și să-și lărgească sfera de informare culturală generală. Ritmul epuizant al producției capitaliste solicită unilateral energia individului, beneficiarul avînd iluzia că a obținut randamentul maximum pe care capacitatea elementului individual dat îl îndreptățește. Dar rezultatele practice se dovedesc a fi inferioare așteptărilor. Căci, între un specialist în fizică nucleară care, în afara tratatelor de specialitate, citește Cervantes, Shakespeare și Apollinaire și un alt specialist în fizica nucleară care, în afara tratatelor de specialitate, nu citește nimic, nici nu se poate vorbi de întrecere în planul intelectual: șansele de a face descoperiri științifice sau de a îmbunătăți metodele de cercetare existente sunt, fără discuție, de partea celui dintîi. Cercetătorul contemporan, savantul trebuie să fie creator. Și condiția specializării lui stă nu în specializarea îngustă, unilaterală, ci în multilateralitatea culturală. Așa stînd lucrurile, era de așteptat ca sociologii contemporani să caute o soluție de compensație: astfel s-a născut *digest*-ul, rezumatul literar, și superproducția, rezumatul cinematografic. Este greu, de fapt, să le pretinzi astăzi, unui medic sau unui pictor

* Shakespeare

CRONICA FILMULUI STRĂIN

cult, să citească *Astreea* lui Honoré d'Urfé sau *Yvain* de Chrétien de Troyes. E puțin probabil ca specialiștii chiar să le parcurgă integral. Dacă deci, epopeile antichității, de pildă, au mai puține șanse de lectură, decît acum o sută de ani, trebuie găsită o cale relativ rapidă de informare (și încă de informare agreabilă, potrivit cerinței de îmbinare a utilului cu plăcutul — *utile dulci*) a omului contemporan. Concentratele de literatură, pilulele cam indigeste ale *digest*-urilor au o răspîndire restrînsă pentru că solicită (cît de sintetice ar fi) un efort de concentrare deliberat, după „actul de voință" al cumpărării broșurii. Superproducția, după cumpărarea biletului, nu-ți mai solicită atenție susținută: se însărcinează să ți-o capteze și să ți-o mențină trează creîndu-ți o stare de euforie inconștientă; asta pentru că folosește imaginea și se adresează direct imaginației, fără intermediul cuvîntului citit pe care trebuie să-l prefaci în imagine. Culoarea, muzica și cuvîntul rostit (nu citit) sunt ingredientele care ușurează digestia „intelectuală". Superproducția — în ipostaza teoretică de concept ideal, desăvîrșit ca realizare — este o anume necesitate culturală pentru marele public dintr-o bună parte a lumii. Fără superproducție, mari valori literare și artistice ale patrimoniului omenirii ar rămânea cu totul ignorate: ecranul panoramic le difuzează pe o scară largă și trezește adesea gustul de a le căuta în formele originale. Evident e vorba de superproducția onestă și nu de cea care sacrifică totul sau aproape totul rațiunilor comerciale. De altfel, ca în orice gen de artă, ca în cazul oricărei specii de creație, și în cazul filmului istoric sau mitologic există meseriași onești și producții onorabile, după cum există — vai, majoritare — inepții abominabile fabricate de papugii „artistici". De aceea, *Muncile lui Hercule*, *Elena din Troia*, *Cartagina în flăcări* și alte rușini asemănătoare n-au nici în clin nici în mînecă — artistic vorbind — cu un *Ulysse* sau cu o *Cleopatră*. Filmul lui Mankiewicz se înscrie — ca intenție și, cu puține excepții, și ca reușită — în linia onestității. De la generic *(pre- și post-)* — pastișînd freștele sfumate de la Pompei, frești care se animă spre a deveni imagini ale acțiunii, imagini care la sfîrșit îngheață spre a redeveni frești crăpate — și pînă la galera halucinant reconstruită a Cleopatrei, totul respectă cu strictețe informația istorică, pînă și cel mai neînsemnat crîmpei de știre parvenită zilelor noastre. Am verificat *de visu* exactitatea transpunerii în imagini cinematografice a mărturiilor istorice (hazardul a făcut să văd filmul la cîteva săptămîni numai după ce-mi terminasem documentarea asupra „cazului Cleopatra"). Precizia reconstituirii istorice n-a dus, din fericire, la un surogat compozițional, la un mozaic etnografic. În scenariu a existat o grijă permanentă de punere în valoare a detaliului uman, de analiză a destinului unor eroi pe care posteritatea i-a văzut la dimensiuni supraumane, dar pe care istoria (și filmul) îi onorează, înfățișîndu-i în dimensiunile reale, care astfel — din perspectiva obiectivității — sunt într-adevăr grandioase.

ACTORII

În limitele genului și ale intențiilor pe care și le-au propus realizatorii, filmul ar fi putut fi o realizare excelentă, justificînd vîlva produsă și banii investiți. Din păcate, prezența în distribuție a unui fals „monstru sacru" ruinează o bună parte din eșafodajul de șanse al producției. Este vorba de interpreta Cleopatrei, Elizabeth Taylor, care deține, cred, secretul de a compromite cel mai neinsemnat cadru în care apare. Aici, în compania unui tandem redutabil: Rex Harrison — Richard Burton, interpreta dispare o dată cu eroina. Filmul nu este destinul Cleopatrei determinîndu-le pe cele ale lui Cezar și, respectiv, Marc-Antoniu, ci istoria, ușor romanțată, a celor doi bărbați iluștri, prin viața cărora trece o femeiușcă lipsită de har, de haz, de tot. Astfel acest tragic triunghi al istoriei rămîne dezechilibrat, nejustificat și finalmente neconvingător din punct de vedere artistic. Pe deasupra, chiar cuplul Cezar — Marc-Antoniu apare răsturnat, echilibrul istoric e stricat, pentru că Richard Burton (Antoniu) este zdrobit de prezența lui Rex Harrison (Cezar). Or, în realitate, marele destin tragic era cel al lui Antoniu care, la 2 septembrie 31 î.e.n., la Actium, abandonîndu-și flota, pierde dominația lumii, într-un moment de rătăcire erotică. Recitiți tragedia lui Shakespeare, subliniind grandoarea elină a acestui *hybris* căruia îi cade victimă eroul.

REGIA

Numeroase scene ale filmului sunt realizate cu o acuratețe profesională admirabilă. Astfel, scena uciderii lui Cezar este o pildă de iscusință regizorală. Ca să evite obligația replicii și a mișcării reproduse fidel după mărturiile istorice (puține și contradictorii), regia (avînd și o justificare în economia filmului dat) rezolvă episodul într-un mod incontroversabil din punct de vedere istoric: dacă l-ar fi plasat în timpul și în spațiul real al acțiunii filmului, oferindu-l adică spectatorului ca pe o realitate *imediată*, obiectivă, ar fi avut obligația detaliului și a rigorii analelor; plasîndu-l în timpul și în spațiul *imaginar* al unui *personaj* (al Cleopatrei, care are o viziune telepatică, provocată halucinatoriu, cu ajutorul unor droguri aromate, presărate în jarul unei cățui), regizorul își declină obligația exactității istorice, înlocuind-o cu posibilitatea, cu virtualitatea *mediată* a acțiunii. Peisajul de toamnă al Romei, ruginiul frunzelor, se armonizează mai bine cu moartea, decît istoricele ide ale lui Marte.

Grandoarea etică a antichității romane este sugerată într-o secvență de mare frumusețe plastică. Trupele romane campează în deșert în preajma Alexandriei. În zori, Marc-Antoniu constată că puținele legiuni care-i mai rămăsese aparent fidele au trecut de partea lui Octavian. Castrul e pustiu și pustietatea e subliniată de un cîine vagabond care trece printre bagajele abandonate. Impulsivul Antoniu încalecă și galopează în întîmpinarea trupelor romane. Îi provoacă pe comandanți, îi insultă, îi atacă singur cu gladiul gol în mînă, cerșind moartea prin fier roman. Dar senatul și poporul roman nu-și mînjesc armele cu sîngele trădătorilor de patrie. Și tăcerea disprețuitoare a soldaților și a veteranilor pe care i-a abandonat la Actium îi refuză fostului general al imperiului, moartea. Marc-Antoniu, victima unui amor orb și înjositor pentru un bărbat al imperiului, revine în galop pe străzile pustii ale Alexandriei, golită de spaima invadatorilor, și se sinucide.

SCENARIȘTII

La 9 august 48, Cezar a trecut în Macedonia, l-a asediat pe Pompei și, în cele din urmă, l-a zdrobit la Pharsalus. Sosind la Alexandria, la puțin timp după moartea lui Pompei, s-a dat înapoi de groază cînd Theodot, regentul micului Ptolemeu, i-a adus capul lui Pompei și, luîndu-i sigiliul, a început să plîngă. V-am descris întocmai una dintre secvențele de început ale filmului, folosind cuvintele lui Plutarh. Mai tîrziu, după moartea lui Cezar, din ordinul lui Marc-Antoniu, instalat în Cilicia, la Tars, Cleopatra i se înfățișează cu o suită magnifică și cu mare pompă: în sunete de flaute și de lire, pe o galeră aurită cu vele de purpură. La picioarele ei se jucau copii costumați în amorași și, înconjurînd-o, ca o aluzie la Venus ieșind din spuma mării, sclave de o mare frumusețe, figurînd naiadele. Ajunsă la Tars, pretextînd că e obosită de călătorie și că nu poate coborî, l-a invitat pe Antoniu la bord, sărbătorindu-l cu multă iscusință și flatîndu-l cu o rafinată diplomație. Veți întîlni în film, refăcută cu o mare exactitate de atmosferă și de culoare, scena descrisă de Suetoniu. Așa cum aproape fiecărei secvențe i se poate identifica „decupajul regizoral" corespunzător, scris de unul sau de altul dintre istoricii antichității, istorici care au colaborat ca „scenariști" la filmul lui Mankiewicz, film a cărui singură eroare — e drept, importantă — este titlul: *Cleopatra*. Filmul se cheamă de fapt, *De viris ilustribus Urbis Romae, sive Caesar et Antonius*.

Remus VLADIMIR

FILMUL POLIȚIST

EXTRAVAGANTUL DETECTIV TERN

MAIGRET ȘI AFACEREA ST. FIACRE

o coproducție franco-italiană.
REGIA: Jean Delannoy.
SCENARIUL: Jean Delannoy și R.N. Arlaud, după romanul lui Georges Simenon.
IMAGINEA: Louis Page.
INTERPRETEAZĂ: Jean Gabin, Michel Pauclair, Valentine Tessier.

RUDA SĂRACĂ FAȚĂ CU OPINIA PUBLICĂ...

După cum se știe, față de literatura onorabilă, cea de idei, să zicem — avuabilă — literatura polițistă face figură de rudă săracă și, pe deasupra, cu un cazier compromițător. Consumatorii serioși de literatură, cei care evoluează între Kant și Balzac sau între Lampedusa și Ben Jonson, nu prizează cîtuși de cît propensiunea jenantă a majoritarilor care înoată cu delicii în poveștile cu aventuri, cu crime și cu detectivi, povești pe care sus-pomeniții sobri le consideră *a priori* și de-a valma stupide. În privința altor „sobri", pe care aceștia îi bănuiesc sau îi știu amatori de asemeni „delicatese" literare, n-au îndoieli: îi categorisesc drept snobi pe dos ori nonconformiști exagerați ori, pur și simplu, molipsiți de virusul grav al „viciului agreabil": demonul lecturii facile. Nu știu dacă raporturile dintre cititorii profesioniști și literatura de senzație sunt chiar așa cum le-am imaginat eu, dar tabloul e posibil. În tot cazul, refuzul de a accepta genul, acordîndu-i drept de cetate lîngă alte categorii de literatură, nu poate fi justificat de conținut, ci numai de valoarea artistică a unei cărți date. Nu romanul epistolar e detestabil *(Les liaisons dangereuses* stă pildă și mărturie în privința asta), ci subprodusele care compromit. Deci nu literatura „polițistă" sau „detectivă" e dezavuabilă pentru că e „polițistă" sau „detectivă", ci produsele ei inepte. E adevărat că datorită unor caracteristici particulare — enigma, *suspense*-ul, violența, vioiciunea, racursiul, concentrarea etc. — majoritatea cititorilor parcurge mai bucuroasă 200 de pagini de epică redusă la expresia ei mecanică, decît un număr echivalent consacrat unei analize (oricît de pasionante și cu oricîtă artă realizată), unei analize urmărind mijirea, creșterea și dezvoltarea sentimentului de plenitudine pe care pacea rustică îl poate stîrni într-un personaj. Din această deosebire de interes față de obiectul lucrului literar se naște și decalajul între cantitatea de opere produse de fiecare dintre cele două genuri în parte. Consumul de aventuri palpitante fiind mai mare, cerința pieții literare sporește și, pentru menținerea echilibrului comercial, apar manufacturierii, impostorii, nechemații genului. (Asta nu înseamnă că în poezie, în teatru sau în eseu n-ar exista, dar la „polițiste", facilitatea — aparentă — a travaliului „creator" momește mai lesne.) Așa stînd lucrurile, nu li se poate nega oamenilor care caută în lectură substanța, dreptul de a refuza riscurile unei dezamăgiri. Contestabil e, într-o măsură, fanatismul respingerii în bloc, rezolvarea comodă a vîrîrii nediferențiate într-aceeași oală. Între un Conan Doyle, un Ellery Queen sau un Stanislas—André Steeman și cutare Williams ori Standing, ori mai știu eu care scrib, grăbit să-și încaseze onorariul de autor, e aceeași deosebire ca între un Balzac, un Tolstoi sau un Thomas Mann și cutare Ohnet ori Dekobra, ori altă improvizație trivială de serialist sentimental. Și, pe urmă, oricît exclusivism ar propovădui protestanții lecturii, *quackerii* desfătării literare, cu greu i-ar putea izgoni din lojile geniilor creatoare pe Sofocle (primul mare dramaturg „polițist", care realiza, cu mult înainte de nașterea genului, visul de aur al autorilor de ficțiuni enigmistice: identitatea criminalului cu detectivul — și ce altceva este ancheta din *Oedip rege?*) sau pe Edgar Poe, ca să nu mai vorbim de Shakespeare, prefigurind în Hamlet viitorul Father Brown al lui Chesterton. (Desigur, chestiunea merită o dezbatere mai amplă, într-un spațiu specific.)

ECCE HOMO!

În seria „clasicilor" genului (autori pe care continui să-i izolez cu eticheta „polițiști" de colegii lor literari, numai pentru comoditatea stilistică, dar pe care îi tratez cu meritata reverență a valorii artistice), în seria „clasicilor" de tipul Doyle, Edgar Wallace[1], Agatha Christie etc., Georges Simenon a apărut într-un moment de evidentă oboseală a publicului, sastisit de plafonarea inventivității, de uniformizarea varietății, de năclăirea modurilor de expresie ale prozei „polițiste". O dată ce creatorii descoperiseră niște tipuri de acțiune, haita imitatorilor s-a năpustit și le-a transformat în „rețete". Enigma în diluție n-a mai interesat decît pe decrepiții lecturii, neputincioși a pricepe că delictul e un pretext pentru construirea unui raționament și convinși că valoarea lucrării sporește proporțional cu numărul crimelor. Picătura de sînge cu grijă dozată de maeștri, menită să coloreze în purpuriu violent un amplu studiu al crimei, s-a prefăcut, cu generozitate comercială, în șuvoi absurd, incapabil să dea apei chioare a elucubrației măcar o slabă nuanță roz.

În acest peisaj dezolant pentru inițiați, în zodia anchetei bufe inconștiente și a raționamentului de operetă, Simenon — gazetar profesionist, excelent reporter, așadar anchetator prin vocație — a avut ideea fericită a unei îndrăzneli literare: anume, riscînd să obțină un monstru, a lansat un hibrid, o încrucișare între două modalități de creație antagonice. A făcut apel la „bunele tradiții" ale prozei franceze clasice, proza detaliilor, proza acumulărilor realiste, proza descrierilor aproape plictisite, proza „copiilor de pe natură".

Și în acest univers, care nu era de loc nou, universul detaliului anodin, al nesemnificativului cotidian, printre oameni oarecare, eroi de rînd, a dat drumul unui personaj de ficțiune pură: comisarul Maigret, fabricîndu-i o biografie în aparență obștească, dar înzestrîndu-l cu darurile unui destin de fabulă. Procedeul este al marii proze (ceea ce nu vrea să însemne că Simenon ar fi un nemaipomenit prozator).

CUI PRODEST?

Spectatorii vor fi — foarte probabil — dezamăgiți de *Afacerea Saint-Fiacre* (în sensul enigmei detective cartea fiind un „Maigret" de mîna a doua). Regizorul însă a fost atras, cred, de această adaptare, tocmai pentru că e un Maigret special, un Maigret în care zeul morocănos și tandru al dezlegărilor se „umanizează" (se „umanizează" în sensul sentimental pe care-l dau oamenii termenului, Maigret fiind în toate împrejurările „uman" în sensul pe care-l dau zeii aceluiași termen).

Comisarul s-a născut într-o comună franțuzească agasant de adevărată geografic și literar, pe un domeniu de gentilomi campeștri, unde părintele său era arendaș. Și pentru prima dată anchetatorul pune patimă în rezolvarea misterului, e animat de sentimente omenești (nepermis de violente la un detectiv) în exercitarea mandatului legal. Maigret nu răzbună societatea lezată moral de un asasinat — o contesă bătrînă moartă — nu pedepsește o crimă cu temeluri economice, justificată de arivismul funciar al unui Sorel de mică anvergură, nu apără interesele echivoce ale unui descendent, cinic pentru că n-are destule mijloace bănești ca să fie epicureu, nu e campionul sentimental al unei noțiuni decrepite — aristocrația în declin, evocare gratuită și fără implicații sociale a „vremurilor bune" (*„la belle époque"*) — nu e nici măcar „copoiul" monoman, îndîrjit să-și adaoge la palmares o „piesă" nouă. Maigret își apără copilăria și simbolul unei candori, pe care crima i-o înjosește retrospectiv. În fond, Maigret se comportă ca un copil care aplică unei drame

reale procedeele (fermecătoare prin gratuitul lor) unui „joc de-a ancheta". Capricios și brusc, uzînd de viclenii de țînc și lăsîndu-se dominat de violențe distructive infantile, comisarul — detectiv profesionist numai prin vîrstă și prin proporții corporale — raționează cu metode și cu elemente naive, confuze uneori, se abandonează meandrelor imaginare ale băietanului care-a fost, se bosumflă cu susceptibilități de puber și sfîrșește prin a renunța definitiv la un trecut ireversibil, o dată cu demascarea culpabililor.

Comisarul Maigret redevine inefabilul anchetator, extravagantul detectiv tern, figurarea fictivă a unei noțiuni imposibile: polițistul desăvîrșit trăind în întruparea unui om obișnuit. Jean Gabin realizează aici turul de forță al acestei biografii cinematografice de dinainte, din timpul și de după consumarea evenimentului din film. Regisorul a compus cu acuratețe profesională cadrul — corespunzător procedeului acumulării detaliilor realiste — a copiat adică „de pe natură" (cum spunea Iacob Negruzzi al nostru) și s-a îngrijit de jocul decent al celorlalți interpreți. A făcut totul cum se cuvine, discret și fără panaș, convins fiind (și nu s-a-nșelat) că Maigret + atmosferă = Simenon. Și dacă a vrut un film cu implicații poetice, de lirică rațională și nu de acțiune percutantă, a reușit: *Afacerea Saint-Fiacre* nu e un film polițist, ci un film pur și simplu, o adaptare cinematografică de bun meșteșugar al decupajului fidel.

Radu VALENTIN

---

[1] Locul de elecțiune al unui autor nu-i este asigurat — lucru de la sine înțeles — decît de operele de valoare și nu de ansamblul producției lui (dacă ea se dovedește inegală, cum devine adesea cazul), procedeu selectiv care operează și în judecarea creației seniorilor scrisului „serios". Afară de excepții suspecte, nimeni nu crede că poeziile sau piesele lui Voltaire justifică extazul posterității, dimpotrivă: dar *Povestirile* sau *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* justifică geniul lui Voltaire.

CÎND HOLMES RUPE CU TRADIȚIA

Cîinele din Baskerville

o producție a studiourilor engleze.
REGIA: Terence Fisher.
SCENARIUL: Peter Bryan
IMAGINEA: Jack Asher.
INTERPRETEAZĂ: Peter Cushing, André Morell, Crhistopher Lee, Maria Landi.

Fără îndoială că reintrarea lui Sherlock Holmes în actualitatea cinematografică va avea darul să deziluzioneze pe mulți din entuziaștii filmului polițist pentru care celebrul erou al lui Conan Doyle este incontestabil părintele genului, figura de legendă. În genere, există puțin spațiu pentru o interpretare personală a lui Sherlock Holmes pentru acel tip de interpretare prin care se rupe cu tradiția. Și iată de ce. Personalitatea lui Sherlock Holmes este atît de amănunțit și puternic zugrăvită în paginile diverselor romane ale scriitorului scoțian, încît a dat naștere unei erudiții de un gen deosebit, o erudiție „biografică" ca și cum ar fi vorba de o persoană care realmente ar fi trăit: înalt, slab, craniul vizibil dolicocefal, figura prelungă, încadrată de cascheta cadrilată de călătorie, lungi mîini nervoase și sensibile de violonist. Și totuși regizorul britanic Terence Fisher a îndrăznit să rupă tradiția într-un chip destul de brutal, printre altele micșorînd, prin distribuirea în rolul detectivului a actorului Peter Cushing, cu cel puțin zece centimetri proverbiala înălțime a detectivului transpusă de-a lungul anilor riguros de studiourile engleze, americane și germane în componentele ei inițiale livrești de un Basil Rathbone, William Powell sau John Barrymore.

Există și alte semne din care se poate trage concluzia că regizorul a urmărit (pentru a folosi un cuvînt foarte la modă de la o vreme) „de-mitizarea" marelui detectiv londonez. Deși controlează toate ițele afacerii, Sherlock Holmes, nu mai este acea prezență dominatoare absolută, într-un cuvînt acel „Sfînt" *avant la lettre* cu care ne obișnuise imaginea detectivului superman. Mai ales în interpretarea actuală, Sherlock Holmes nu mai este reprezentantul atitrat al acelei faimoase flegme britanice, întruchiparea calmului absolut, omul care respiră o siguranță infinită etc., nu mai păstrează clasica rezervă constantă chiar în momentele cele mai dramatice. Dimpotrivă, Mr. Holmes, pare un obsedat urmărind somnambulic firul deducțiilor sale, un frămîntat, un neliniștit, care se înfurie chiar pe credinciosul său colaborator Dr. Watson, (căruia de altfel nu-i comunică înaintea deznodămîntului nici unul din amănuntele proiectelor sale personale). Incontestabil că Sherlock Holmes este coborît de pe soclu, este „umanizat", expulzat din rezerva sa superioară. Dar această demitizare dă oare rezultatele scontate?

Și romanul lui Conan Doyle, ca atare în ansamblul său, suferă transformări importante. În primul rînd, accentul se transferă de pe planul precumpănitor al romanului de groază, cu nopți înfricoșătoare întrerupte de urlete sinistre, cu bănuiala posibilă a unor monștrii care amenință din umbră castelul din Baskerville, înspre o imagine mai banală; misterul se evaporă repede. Regizorul merge în mod hotărît pe o linie „raționalistă", înlăturînd fără emoție ipoteza supranaturalului (de altfel ruinele sînt departe de a fi înfricoșătoare, mlaștinile sînt oarecare, urletele în noapte perfect suportabile și masca cîinelui destul de comună). De la început ai impresia că legenda domeniului Baskerville folosește unui „killer" modern să evolueze într-un decor întîmplător de roman „gotic", de roman de groază. Cu atît mai mult deci, surpriza este totală cînd, la sfîrșit, spectatorul descoperă că totuși crimele au legătură cu legenda, că ele sînt produsul unei vendette datînd de secole. În felul acesta, se respectă in extremis una din regulile cele mai importante ale genului polițist — surpriza totală în ceea ce privește mobilul și criminalul — după ce totuși s-a sacrificat aspectul de „horror-film" al întregii transpuneri.

Într-un cuvînt, filmul este efectiv suportabil și ar trebui, poate, să sfîrșim cu această manie irezistibilă de a compara întotdeauna și cu orice preț pelicula cinematografică cu lucrarea și personajele literare care i-au servit drept sursă. Chiar cînd este vorba de un personaj „istoric" ca Sherlock Holmes.

Horia BRATU

COPLAN ARUNCĂ MĂNUȘA...

Coplan își asumă riscul

o producție franco-italo-belgiană. Adaptare de François Chavane și Jean Marsan, după romanul lui Paul Kenny.
REGIA: Maurice Labro.
IMAGINEA: Pierre Petit.
MUZICA: Georges van Parys.
INTERPRETEAZĂ: Dominique Paturel, Virna Lisi, Jacques Balutin, André Weber, Jacques Monod.

Filmul lui Maurice Labro, *Coplan își asumă riscul*, realizat după romanul lui Paul Kenny în adaptarea a trei scenariști, dialogul aparținînd unui al patrulea și muzica marelui virtuoz care este Georges van Parys, are toate atuurile să pună în circulație eroul unui nou serial. Pornind de la o intrigă polițistă provocată de furtul unui propulsor pentru fuzee cu capsulă nucleară și de la neînțelegerile intestine ale unei bande în care fiecare vrea să ia afacerea pe cont propriu, Maurice Labro a avut inteligența de a construi un basm cinematografic cu gangsteri și spioni. Un basm care și-a propus în primul rînd să ne amuze. Inegalabilul Coplan (interpretat cu nerv și aplomb de un actor pe care nu l-am fi bănuit niciodată într-o asemenea postură: Dominique Paturel) împreună cu nordica și frumoasa spioană internațională Ingrid (în interpretarea unei Virna Lisi reîntoarsă de la mantie și spadă la pistol și mesaje cifrate) creează un cuplu fermecător. Pe de o parte Coplan — agil, stăpîn pe tainele judo-ului, inteligent și intrepid, pe de altă parte frumusețea, una din cele mai de temut arme din arsenalul războaielor secrete (mai tare decît dinamita și pistolul, din moment ce aceasta a ademenit și dus la pierzanie un onest agent secret). Dar asta nu se va întîmpla și cu Coplan. Finalul filmului atestă că putere de seducție irezistibilă o au nu numai frumoasele agente, ci și... (dar să nu fim asemenea plasatorului de cinematograf care pentru a se răzbuna pe un spectator neatent i-a șoptit acestuia satanic la ureche: „Să știi că asasinul e chiar detectivul!") așa că punem pur și simplu punct.

Cum spuneam filmul lui Labro este un basm pentru adulți în care în plină epocă de arme senzaționale, spionii și agenții poliției secrete se luptă cu pumnii, ca în cea mai sportivă competiție pugilistică. În rest, încăierări spectaculoase pe o garnitură de tren ce transportă limuzine, răpiri, un cadavru îngropat în beci etc., etc.

Coplan își asumă riscul este într-un cuvînt unul din filmele agreabile ale sezonului estival, cu proiecții în parcuri și stadioane, un film tipic care ne prilejuiește un duș vesel după enervări caniculare..

Atanasie TOMA

GIMNASTICĂ INTELECTUALĂ

5 000 000 de martori

producțiea studiourilor cehoslovace.
REGIA: Eva Sadkova.
SCENARUL: Vaclav Nyvlt și Eva Sadkova.
IMAGINEA: Vaclav Hanus.
INTERPRETEAZĂ: Jana Brejchova, Radovan Lukavski, Jan Triska, Miroslav Machacek, Rudolf Hrusinsky.

5 000 000 de spectatori ai micului ecran au asistat la o dramă: moartea unui mare actor în timp ce-și interpreta rolul. A fost o moarte subită a bătrînului actor bolnav? A fost o crimă, șocul provocat de un contact electric declașîndu-i — poate — criza de inimă?

Deși e vorba de un film polițist care îți cere, deci, o rezervă deosebită, o să facem o mărturisire: această crimă nu e începutul unui lanț, ca în alte lucrări ale genului. Amatorii de focuri de armă, de cuțite înfipte pe la spate, de rujuri de buze otrăvitoare, de... nu vor găsi aici un spectacol de suspense, amor și bătăi. Poate pentru că regizorul este o femeie, Eva Sadkova. Urmărirea criminalului nu cere deci acrobații, performanțe fizice, ci gimnastică intelectuală. E un joc al logicii care aduce aminte de Agatha Christie și de interesantul ei roman „Jucătorii de bridge"; și aici ca și acolo este evident că vinovatul e unul dintre puținii aflați pe platou alături de victimă. De obicei, în asemenea cazuri, pentru ca cercetarea să devină mai palpitantă, avem de-a face cu doi detectivi din a căror confruntare de opinii se naște lumina: aci clasicul cuplu Sherlock Holmes — Dr. Watson se numește Suda și Koval. Lor li se adaugă (pe lîngă spectatorul care face automat parte din echipa de cercetare) și un al treilea erou: autorul piesei polițiste în cursul transmiterii căreia la televizor s-a înfăptuit crima.

Interesant, admirabil interpretat, totuși, spre sfîrșit filmul cotește prin prea multe meandre psihologice și patologice iar mesajul lui uman și social ajunge la noi cam obosit și cam înnămolit.

Maria ALDEA

FILMUL DE DIVERTISMENT

CEVA DESPRE GLORIE ȘI SPORT

Se întîmplă totdeauna duminica

o producție a studiourilor poloneze.
REGIA ȘI SCENARIUL: Ryszard Bar.
IMAGINEA: Kazimier Madejski.
INTERPRETEAZĂ: Jerzy Typek, Kalina Jedrusik, J. Nalberczak.

Pentru spectatorii — suporteri, sportul are atributele vacanței, ale orelor libere pe care le petreci privind cum alții stabilesc performanțe. Ei, spectatorii, știu cel mai bine cum trebuie marcat un gol sau cum trebuie trecută ștacheta. Ei, spectatorii, au întotdeauna gata pregătit, la dispoziția sportivilor, sfatul exact. Și toți sînt de acord că nu e de loc ușor să dai povețe bune. Dar sportivii sînt de altă părere.

Unghiul lor de vedere este preluat de către Ryszard Bar, regizor și scenarist, care adoptînd genul ce tinde să facă modă astăzi în film — schița, alege trei subiecte pe teme sportive. Aducînd cerul deschis al stadioanelor în sala obscură de cinema, regizorul proiectează peste particularul situațiilor generate de întîmplări din viața sportivă, o idee mult mai generală: modul în care mirajul gloriei acționează asupra modeștilor ei slujitori.

Prima poveste cinematografică exploatează comicul unei situații creată de dorința unui portar fotbalist — veșnic ținut ca rezervă — de a apărea duminicile pe teren pentru a culege dintr-o singură lovitură baloanele adversarilor și aplauzele spectatorilor. Dar întotdeauna duminica, un imprevizibil nu lipsit de haz, îi spulberă speranțele și îl obligă să asiste tot de pe tușă la jocul coechipierilor săi.

Din a doua povestire se vede cum dragostea are uneori de suferit de pe urma sportului și cum gloria nu poate compensa lipsa celui sau celei iubite. Dacă doi tineri campioni se iubesc, faptul poate să stîrnească interesul amatorilor de autografe. Dar atunci cînd antrenorul socotește sărutul prea sărac în calorii pentru a intra în practica unui sportiv emerit, lucrurile stau prea prost, pentru a mai fi cîntărite în cuvinte. Iată cum pierderea unui concurs, a gloriei deci de a fi campion, nu va întrista prea mult pe cei doi atleți, eroi ai povestirii, pentru că luna de miere va lua locul lunei de cantonament.

Cea mai izbutită dintre schițe, a treia, cea care amintește de întîmplările ce însoțesc inaugurarea edificiului de uz comun din vestitul Clochemerle, pune față în față un ciclist și gloria de a fi sărbătorit cu pompă în urbea natală cu ocazia unei etape victorios parcursă.

Concetățenii vor să cinstească așa cum se cuvine pe unul de-ai lor. Părinții, foști colegi și profesori, instituțiile locale sînt cu toții mobilizați pentru a sărbători cu mese festive, discursuri patetice, interviuri, „marele eveniment". Se improvizează pînă și o iubită care pare să fi așteptat de totdeauna clipa reîntîlnirii. Patosul patriotismului local sperie pe tînărul ciclist devenit erou fără voie și îl determină să se refugieze „incognito" într-o ospitalieră și tăcută căpiță de fîn de la marginea orașului, de unde va lua startul a doua zi.

Cele trei schițe trăiesc mai mult prin anecdotică și prin dialog. Modalitatea filmică limitîndu-se la rolul de a ilustra în imagini, povestirea. Valoros rămîne comicul care se naște din observarea și notarea realității „așa cum este".

Adina DARIAN

CONTRACRONICĂ

SIC TRANSIT GLORIA... ROCK-ULUI

Băieții de la tonomat,
o producție a studiourilor italiene.
SCENARIUL: Piero Vivarelli; Vittorio Vighi; Lucio Fulci;
REGIA: Lucio Fulci.
IMAGINEA: Carlo Montuori;
MUZICA: E. Sciorelli
INTERPRETEAZĂ: Tony Dallara, Elke Sommer, Betty Curtis, Fred Buscaglione, Antonio de Teffe, Adriano Celentano, Gianni Meccia, Yvette Masson, Giuliano Mancini, Mario Carotenuto.

Băieții de la tonomat este un film înduioșător de clasic. Toate schemele filmului muzical arhi-uzitate sînt prezentate și aici, reductibile în ultimă instanță la formula unică: tinerii cîntăreți talentați, dar necunoscuți, care doresc să se afirme (ceea ce, bineînțeles, este foarte greu) și care pînă la urmă reușesc în ciuda etc., etc. N-am văzut încă nimic pe ecranele noastre care să constituie o derogare de la această lege imuabilă a comediei muzicale (nici măcar *Tinerii*, acest exemplu prea des citat). Și, sincer vorbind, nici nu cred că există. Însă, dincolo de acest tipar inevitabil, filmul cîștigă datorită fericitei idei a scenariștilor de a conjuga eterna poveste cu o polemică declarată și vehementă la adresa dulcegăriilor și ieftinelor sentimentalisme muzicale de genul „Sufăr, sufăr, oh cît sufăr, sufăr grozav, de dorul tău". Cei de la „Cloaca" (titlul are savori rabelaisiene) luptă nu numai pentru a se afirma, ci pentru a afirma un nou (la data respectivă) gen de muzică ușoară. De aici, cîteva momente de umor pertinent, de bună calitate, susținute de textele unor melodii cu aparențe cinice sau provocatoare (*interpretate* de Fred Buscaglione și Gianni Meccia). De altfel această tentă ușor demistificatoare formează aproape un fond general al filmului; înșiși băieții de la tonomat fiind, fiecare, ironizat pentru un motiv sau altul (culminînd cu figura incredibil de lipsită de spirit a lui Tony Dallara). Se fac eforturi permanente pentru a nu exista nici un dubiu în legătură cu așa-zisele personaje și situații „imaginare" (există și un conte Viscontelli...)

Ce-i drept, nu-i păcat, în *Băieții de la tonomat* se dansează și se cîntă bine (aș îndrăzni să spun, chiar mai bine decît în *În genunchi mă întorc la tine* unanim apreciat). Dar mă întreb dacă cei care au acum 16-17 ani se mai pot entuziasma, mai pot trepida în fața acestei pelicule, ascultînd o muzică ce reînvie glorii aproape uitate. Astăzi nu se mai dansează rock ci twist, se dansează yenka, sau sheik care vor intra și ele curînd în uitare...

Actorii sînt tineri, rămînînd tineri și pe pînză. Elke Sommer încearcă să fie seducătoare (reușind din cînd în cînd), și dacă pe deasupra mai există și puțină bufonerie cu aspirații de critică socială (cazul lui Cesari), înseamnă că totul e bine cînd se termină cu bine.

Dinu KIVU

ALIMENTAȚIA DE VARĂ ȘI FOLOASELE EI

Există o alimentație de vară și o alimentație de iarnă. Apar cărți foarte serioase — în lumea întreagă — care ne spun ce să mîncăm în august și ce în decembrie; există, firește, și o îmbrăcăminte de vară și una de iarnă. Pentru a le preciza, nu e nevoie să apară cărți, ne sînt suficiente simțurile care —aici, în acest domeniu — nu ne pot înșela: în decembrie, purtăm palton, vara mergem în sandale și cămăși cu mîneci scurte. E imposibil ca în august să purtăm palton. Vara, de asemenea, gospodinele evită supele și preferă salatele de roșii și vinete. O gospodină bună și avizată nu face vara, ciorbe. Iar magiunul îl lasă pentru iarnă. Vara nu se consumă magiun. Dimpotrivă, vara e superb un pahar cu apă rece aburit, lîngă o dulceață de cireși amare strălucind în penumbra unei camere cu storurile trase. În camerele cu storurile trase vara nu se consumă magiun. După cum vara în sălile întunecoase numite cinematografe, nu poți să vezi *Harakiri* ca să pornim de foarte „sus"... Nu se consumă, nu se servește, nu se cere. E un adevăr fundamental la fel de adevărat și de fundamental ca adevărul imposibilității paltonului în august. Fiind un adevăr fundamental, nu are rost să-l privim ironic și indignat. Nu vom clinti nimic — nimic nu-i mai de neclintit ca un adevăr fundamental. Trebuie să-l consumăm, cu speranța oarbă că medicii care au stabilit acest regim alimentar nu au nici un interes să ne strice stomacul, fiind medici serioși.

Acest regim alimentar estival se compune din — după cum își poate da oricine seama, deschizînd ziarele bucureștene în luna iulie, la rubrica „film": *Fiii Marii Ursoaice, Cele două orfeline, Coliba unchiului Tom, Vanina Vanini, Fantômas, Coplan..., Dragostea și moda, Gentlemanul din Cocody, În fiecare zi sărbătoare, În genunchi mă întorc la tine, Cum se reușește în dragoste, Acțiunea Zimbrul, A fost cîndva hoț, Fața pierdută, Prea tîrziu, Angelica, marchiza îngerilor* etc. — altfel spus: mîncăruri cît mai ușoare, oferind o digestie intelectuală cît mai puțin complicată, salate de muzică, comedie și melodramă, compoturi de spade, sînge și cadavre mutilate violent, multă limonadă și siropuri pentru o transpirație abundentă și binefăcătoare. Pentru naturile mai extravagante, oameni care nu vor să țină seama de indicațiile medicale — asemenea inconștienți izolați existînd, din totdeauna — s-au prevăzut în cîteva săli obscure, în orice caz nu în grădinile mari, *Noaptea Iguanei*, unul, maximum două filme mai „complicate", ca o mîncare mai „grea" în menu-ul unui restaurant dietetic care respectă gusturile dificile dar, hotărît, nu le promovează. Nu se prescriu, în general, capodoperele (cu excepții de rigoare, — ca *Tom Jones*, care confirmă regula și oricum se justifică comod în repertoriul „genului ușor"), nu se recomandă filmele adînci, problematice, nici cele antologice, vara fiind vacanță, nestudiindu-se istoria, nici aceea chiar a cinematografului. Minții nu i se cere decît să găsească un criminal, să descopere o intrigă machiavelică — nimic mai mult. Sufletul n-are nici el „bătăi de cap": melancolia, tristețea, sentimentele complicate sînt lăsate pentru la iarnă. Lacrimile pot cădea liniștite pentru cele două orfeline, pentru *Rocco și frații săi*, să zicem, nu e sănătos, nu intră în rețetarul de vară. Filmele japoneze — filmele acelea uimitoare, născute parcă pe alte planete, la care, mărturisesc, cu două zile înainte de a mă duce să le văd mă pregătesc îndelung sufletește știind că viața nu-mi va fi ușoară, dar după 20 minute de proiecție nu mai știu unde mă aflu — filmele japoneze nu se reiau; enigmele frumuseții lor, vara, pot da naștere la monstruoase epidemii de neurastenie. Iarna — se pot consuma fără pericol. Frigul, după cum se știe, ucide microbii. Nimeni nu poate concepe *Harakiri* într-o imensă grădină de vară. Urletele seniorului în luptă pentru onoare ar „bruia" orchestrele din restaurantele în aer liber și ce ar mai înțelege lumea din friptură, castraveciori și „Il faut savoir"-ul diseurului? În schimb, muzica însoțitoarea unui duel „ca în filme", gîlgîitul sîngelui pe fața eroului „frumos" ca să nu mai spun de oftaturile fetelor nenorocite, s-a constatat printr-o lungă experiență că stimulează consumul de bere și, în orice caz, nu împiedică frenezia twistului în cochetele unități ale T.A.P.L.-ului învecinate cu cinematografele de vară...

...Scriam că nu trebuie să fim ironici în fața acestei situații și iată-mă în flagrant delict. Nu mă cutremur — dar accept că e urît. E urît să faci ironii cînd o situație cere să faci ironii. Firește, omul e un animal ironic, dar el mai e și un animal complex. Adică lui îi plac și parodiile la *Cele două orfeline* și *Cele două orfeline* însăși. Săli pline fac și vor face în veacul veacurilor și *Hamlet* și Chaplin, și *Hernani* și *Stan și Bran vînzători de brad* — de aceea ca să termin cu ironiile, s-o spun scurt și patetic: slavă omului tragi-comic!...

Și să fim, pentru dumnezeu, serioși...

Întîi de toate — pentru a fi cu adevărat serios — există aspectul științific, da, aspectul științific, căci fără aspect științific nu putem fi cu adevărat serioși: statistici moderne și profunde au stabilit la toate meridianele că vara gîndim mai greu, nu spun mai puțin — pentru ca afirmația să nu fie înfricoșătoare. Celulele noastre dragi și neprețuite sintetizează mai anevoie, căldura aia mare de care vorbea nea Iancu nefiind o vorbă goală. Și acolo unde sinteza cerebrală se face mai anevoie, nici analiza intelectuală nu e la ea acasă. Vara, spiritul nu are chef să fie profund — să nu ne înspăimîntăm, asta e și de aceea îl iubim, ca să parafrazez o glumă celebră. O idee serioasă stă, deci, la baza repertoriului estival — liniștea aceasta puteam s-o avem. Spiritul vrea mîncăruri ușoare — să i le dăm, atîta lucru putem face pentru el cîteva săptămîni pe an, convinși că făcîndu-i pe plac vara și dînsul ne va ajuta frumos iarna (sau chiar în octombrie) să-l înțelegem mai bine pe Antonioni. În fond, de ce să credem tot timpul că spiritul nostru nu e înțelegător. Desigur, putem să ne întrebăm de ce dacă în august gîndim mai greu, plîngem totuși mai ușor, după cum o dovedește abundența melodramelor? Să existe un asemenea dezacord între lacrimi și gîndire? Probabil că cu cît gîndim mai greu, plîngem mai ușor — în sfîrșit, e o problemă de iarnă, s-o lăsăm pentru la iarnă, să nu ne punem acum probleme dificultoase, să respectăm statisticile moderne...

În al doilea rînd, să admitem că în alimentația cinefilă de sezon avem bucate cu calități diferite: sînt mîncăruri ușoare și mîncăruri ușoare — cum ar zice gurmanzii înțelepți. *Corăbiile lungi* sînt una, *Fiii Marii Ursoaice* alta — aș spune, în spiritul „Cîntăreței chele". *Mongolii* (mă mir că nu au fost reluați) erau o sinceră porcărie, dar *Vikingii* (pe care i-aș revedea oricînd și pentru a treia oară) aveau un suflu de poveste la care merita să rămîi treaz. Între *Fantômas* și *Gentlemanul din Cocody* e o bună distanță — și demonstrația lui Romulus Vulpescu pro *Fantômas* mi s-a părut nu numai convingătoare, dar și binevenită în a reprima tendința unora de a blestema și urgisi incult și otova „genul" acesta de filme. Trebuie observat că problemele acestea de calitate, diferențierile în acest domeniu — deajuns de vulgar din punctul de vedere al marei arte cinematografice — nu lasă indiferentă critica noastră de specialitate, preocupată de răspunsuri mai suple la ceea ce se numește cu un termen îndătinat „cinematografia comercială". Remarc un recent amendament al lui Gelu Ionescu, diagnostician de finețe, la o idee expusă în urmă cu cîteva luni în „Contemporanul", idee la care am subscris din mîndra pasiune pentru tot ce e categoric: cronicarul — era iarnă, mi se pare, și așa s-ar explica — susținea ca despre filmele curat comerciale criticii să nu mai scrie, aruncîndu-le într-un fel de ocnă a tăcerii. Îmi plăcuse ideea și am popularizat-o. Îl surprind acum, vara, pe Gelu Ionescu scriind despre „orfeline". Cronicheta are îngăduința ipocrită, cum se cuvine, față de film. Față de gen însă, interesul e fără umbră de ironie și nuanțarea — foarte concisă — tinde a înscrie melodrama atît în uman („Există în firea omului o disponibilitate de a melodramatiza, de a da proporții excepționale unor fapte de viață care, în esență, sînt banale") cît și, cumva, în artă („orice mare tragedie printr-o povestire simplificată poate deveni o melodramă... deosebirea dintre tragedie și melodramă ar sta în *simplismul* acesteia din urmă"...). Ideea din iarnă nu e părăsită — nu trebuie scris despre melodramele cinematografice „cinstite", în limitele genului, „operația e făcută prea adeseori și atît de evidentă încît o poate face oricine". Dar cronicarul ține acum să precizeze, sub presiunea fenomenului, probabil: „Noi trebuie să sărim ca arși atunci cînd apar falsele pretenții ale prea importantului domn regizor care vrea să facă nu o melodramă ci un „film de probleme"... Cînd autorul nu e cinstit, nu respectă convenția — fie din prostie, sau din îngîmfare. Aceștia sînt cei mai mari dușmani ai melodramei, adică autorii de melodrame proaste". A admite două „tipuri" de melodrame, „bune" și „proaste", e o disociație — revelatoare într-un anotimp de „mare luciditate "și cult absolut al parodiei — la care merită să ne gîndim, dacă vrem să fim serioși. În fond, oameni foarte serioși au mers și mai departe. După marile dicționare Larousse și Littré, melodrama ar fi „o dramă cu caracter popular, ale cărei personaje populare nu exprimă decît sentimente exagerate și în care sînt acumulate situații pe cît de patetice pe atît de neverosimile"... Nici o urmă de „desființare", la urma urmei — ăsta e genul... „ăsta-ți este sexul, asta-i vina ta", cum spunea grav poetul de demult, încîntîndu-l pe Călinescu. La definiția de mai sus, un dramaturg francez prestigios ca Arthur Adamov nota că „nimic nu-l jenează", nimic nu e compromițător în datele esențiale ale melodramei. Dar...

Dar...

scriam să nu fim ironici și constat că articolul începe să alunece — „înțelegător" și „uman" — spre o pactizare cu fenomenul și repertoriul estival: diferențiem, găsim fundament științific, definim, justificăm — dar cine justifică pînă la urmă acceptă. Or — serios vorbind — mi-e foarte greu să accept menu-ul fix al verii. Dacă ni s-ar servi tot sezonul doar specialități ca *Fantômas* și *Corăbiile lungi*, poate că n-ar mai fi multe de discutat, ca în restaurantele de ținută. Dar menu-ul fix, ah, menu-ul fix — ca orice menu fix — nu se poate confunda cu specialitățile și trebuie să masticăm prea multe marchize angelice, fete pierdute și comedii insipide. Nu putem fi sistematic și excesiv ironici — de acord — față de aceste producții, dar nici un sentimentalism prea complice cu „natura umană" nu e de susținut. Și atunci? Iată cum și vara, în pofida statisticilor contemporane, spiritul, fie el doar cinefil, poate trăi drame dificile.

Și atunci?

Propun o soluție, fără ironie, dar și fără milă: să numim acest tip de „filme" cinema alimentar și să facem astfel lumină. Eu cred că termenul nu e de respins. Omul e complex — el poate mînca și cinematograf cu pîine; industria alimentară mondială a făcut progrese uriașe, există mîncăruri sintetice, artificiale etc, de ce nu ar intra în alimentația secolului și pelicula, și celuloidul? Nu spun filmul. Filmul e altceva. Filmul e artă — și nu are de-a face cu menu-ul fix, chiar dacă de multe ori locul comun numește arta — hrană spirituală. Se va admite, cred, că *Fiii Marii Ursoaice* nu sînt hrană spirituală, ci pur și simplu hrană: pentru unii cît un corn, pentru alții cît o friptură; cinematograful alimentar nu disprețuiește emoțiile, deci nici caloriile, nici vitaminele și aceasta îl fac, cumva, necesar omului. Există mari întreprinderi de cinematograf alimentar — cu produse de calitate înaltă, uneori, astfel producția fiind de serie, în serie, de aici și monotonia, și abundența, și chiar soliditatea ei, — întreprinderi care, firește, nu pot să nu aducă o contribuție la îmbunătățirea mărfii și la ambalarea ei. Dar să fim conștienți că mărfurile lor nu sînt artă, ci alimente pentru consum public. Nu e înspăimîntător, repet, nu trebuie să sărim ca arși. E deajuns de cald și așa. Să consumăm marchize angelice ca înghețata „Polar". Nu e rău de loc. Și nici ironic: n-am auzit în viața mea ironii la adresa înghețatei „Polar".

Dar, se întreabă deodată spiritul cinefil — pe care canicula verii nu-l poate adormi, el fiind mereu la pîndă cu întrebări dificultoase, imposibil de amînat pînă la iarnă — se poate trăi o vară întreagă cu serioasele înghețate „Polar"?

Radu COSAȘU

LEGENDE LA IMAGINI

DIALOG EVAZIV

Întrebări la care s-a răspuns, întrebări la care nu s-a răspuns încă, răspunsuri pentru care nu a fost pusă nici o întrebare...

Ar putea fi o rubrică pasionantă — și este citeodată, dar ceea ce se întîmplă prea rar nu mai afectează ținerea de minte. „Iată — zice poetul — lucrurile/ Sînt tăiate în două/ De-o parte ele/ De-o parte numele lor". (Marin Sorescu — „Moartea ceasului"). Se emite numele rubricii și apoi rulează un documentar despre viața unor insecte, care nu constituie propriu-zis nici un fel de răspuns la vreo întrebare; nu e un **dialog** cu telespectatorul, ci împlinirea rutinieră a unei obligații din program.

Dacă ne-am imagina întrebările cărora ar fi avut a le răspunde rubrica de această dată, ele ar suna probabil cam așa:

— Nu știți cum transportă furnicile boabele la mușuroi? Există vreo insectă femelă care-și ucide soțul? Ce obiceiuri, preferințe, ticuri are coropișnița?

Dacă, într-adevăr, au fost formulate curiozități în această direcție, atunci emisiunea le-a satisfăcut.

O întrebare pentru un răspuns viitor: cum se alcătuiește o asemenea rubrică?

ZUMZETUL ȚITEREI

Camera vie, mobilă, operatorii dibaci, regizorul inspirat, un comentator care nu stă locului, spune ce e strict necesar, tăcînd exact cînd trebuie, și un subiect atrăgător, colorat: **Rapsozi populari.**

Există o manieră de a prezenta folclorul românesc, atît de profund și dinamic, în imagini statice, de album, dînd senzația că ai mai văzut, tot ce ți se arată, că ești pus în legătură cu copia și anume nu direct ci prin relatări convenționale asupră-i. Există și un fel deosebit de a investiga valorile folclorului, printr-o cercetare la obiect, cu raportările istorice săvîrșite nu în sine ci pentru descoperirea genezei și, mai ales, cu sesizarea acelor date particulare care ajută la reconstituirea fiorului creației; în acest fel deosebit a reușit, de astă dată, televiziunea. Au fost, ce-i drept, cam multe podoabe pe pereți și cam îngrămădite, dar bătrînul care cînta și povestea balade haiducești cu un glas de violoncel și un zîmbet nesilit și Iuliana aceea cu țitera din locurile unde Oltul spintecă furtunos Carpații, au avut un farmec nespus.

De ce-or fi atît de rare asemenea prilejuri de întîlnire veritabilă cu cea mai autentică dintre creații?

Oricum, să-l salutăm pe acesta.

TRECERI NEEFECTUATE

Un spectacol jucăuș cu păpușile decupate original de către pictorul Eustațiu Gregorian, ritmat strună de regizorul Horia Davidescu, adus de la Craiova la București pentru a fi transmis din studio copiilor țării: **Motanul încălțat.** Foarte bine.

Se trece deci spectacolul pe platou, se fac repetiții (una, uneori chiar două) pentru operatori, tele-regizorul își orînduiește oarecum șirul imaginilor și dă cîteva dispoziții indiscutabile de ajustare de pe unde-i vine, în timp ce colegul său teatral, care a trudit cîteva luni, privește respectuos dintr-un colț schițînd vagi proteste și acordînd dezolate încuviințări. A doua zi, emisie.

Dar: reliefurile decorurilor și păpușile aproape plate, care pe scenă — datorită jocului subtil al culorilor și distanțelor între planuri — sînt complementare, în imaginea televizată se anulează căci adîncimea scenei a dispărut și culorile nu mai există. Deci ar fi trebuit studiate cît de cît efectele noi rezultate din transpunerea într-o altă ambianță scenică. Vocea năzdrăvanului motan și cea a istețului său stăpîn se cam aseamănă. Pe scenă e un cusur vag, deoarece păpușile au locuri diferite de joc și acționează vizibil pe rînd. În studio, există — în compensație — posibilitatea prim-planului. Nefolosită însă. Se filmează toate personajele o dată, în plan general. Cum n-au guri și se mișcă toate, nu se înțelege care din ele vorbește, replicile motanului trec asupra regelui și cele ale băiatului asupra soldatului, copilul-privitor se încruntă încordat rămînînd totuși buimac în fața învălmășelii.

Transmisia unui spectacol solicită, principial vorbind, un studiu aparte, în vederea unei adaptări specifice. Firească ar fi, din anume puncte de vedere, o nouă regie, care să stabilească mutațiile din banda sonoră, uneori noul dispozitiv de lumini și umbre, alternanța planurilor și citeodată chiar schimbările inerente de mișcare, gest, compoziție a grupurilor, mizanscenă. Nu se face însă, ori se practică o improvizație urgentă și dezordonată care ridează fața spectacolelor cunoscute ca tinere la ele acasă, îmbătrînite pe neașteptate în geamul de cristal.

Televiziunea își are convențiile ei, care funcționează implacabil, indiferent de realitatea intrată în cîmpu-i de observație. Chiar și atunci cînd are de-a face cu structuri definitive, în raport cu care nu-și propune decît rolul celui mai obiectiv transmițător.

ÎN CĂUTAREA FORMEI

Preocupări pozitive pentru formă.

Examene studențești filmate prin filtrul unui laitmotiv inteligent: ochii discipolilor și ochii magiștrilor. Citesc în culegerea întocmită de Paul Eluard: „...cea mai frumoasă parte a omului e capul... și nimic mai frumos și mai minunat nu are capul decît ochii" (Benvenuto Cellini). „Prefer să pictez ochii oamenilor decît catedralele" (Van Gogh). „În ochi se oglindește tot ce cîntă, tot ce plînge, tot ce vibrează, tot ce iubește în suflet" (Buffon).

Și într-adevăr, a fost un subiect plin de sensuri și fericite asociații — într-o **Săptămînă.**

Alt moment interesant: filmul reportaj despre Ankara, semnat de Mihai Crîșmaru și Gheorghe Pascaru. Nu știu dacă sînt profesioniști sau diletanți, dar pelicula avea o idee compozițională originală. Aparatul plana, o dată cu reporterii, pe orizontalele orașului prospectînd vitrine, bazare, forfota trotuarelor; în momente bine cadențate se oprea pentru a se muta, cu racursiuri lente, pe verticale, descoperindu-ne înălțimi, clădiri avîntate, coline cu monumente, acoperișuri, cerul urbei. Capitala turcă ne-a fost recomandată astfel într-o bogăție de aspecte, contrastele diverselor straturi de civilizație suprapuse aici fiind supuse privitorului nu pentru demonstrații exterioare ci ca o caracteristică firească a unei așezări în ambițioasă dezvoltare.

PROVERBE

Apa trece, pietrele rămîn, o admirabilă colecție de proverbe românești apărută în „Biblioteca pentru toți" (ediție îngrijită de George Muntean) propune, printre altele: „Nu mulțimea cuvintelor umple dimerlia"; „nu pierde vremea ca să nu te piarză și ea pe tine"; „nu se-ncepe niciodată sacul de la fund"; „nu spune tot ce știi"; „nu crede tot ce auzi"; „nu toate femeile cu cheile în brîu sînt gospodine"....

Potrivite motto-uri pentru rubrica „Avanpremieră". Căci aici selecția e de obicei precară și prezentarea cam plată, puține din cele anunțate și prea puțin din **modul** în care se fac anunțurile solicită interesul ulterior.

„Nu poți face pe gustul tuturora" spune înțelepciunea populară. E drept. Dar televiziunea trebuie să aibă unul, al ei, chiar și în asemenea împrejurări de loc capitale.

Valentin SILVESTRU

ci
ne
ma

CINECLUB '66

EPOCA PIONIERATULUI ENTUZIAST

Există o firească mîndrie a începutului, a deschiderii de drumuri. În scurta (dar nu neglijabila) istorie a cinecluburilor românești, dreptul de pionierat îl revendică bucureștenii (Casa de cultură a studenților), brașovenii („Cutezătorii" de la „Tractorul") și timișorenii (clubul C.F.R.). Anii timidelor începuturi: 1957—1958. Așadar, mai puțin de un deceniu. Timpul scurs impune o retrospectivă (caracterul eterogen al mișcării cineamatoare face ca un bilanț sistematic să nu fie posibil). Poate cel mai potrivit calificativ pentru etapa care s-a scurs ar fi epoca pionieratului entuziast. Știindu-se puțin (sau prea puțin) despre cineamatorism, cineclubul s-a născut din eforturile unor încăpățînați iubitori ai aparatului de filmat. Rezistența față de nou, explicabilă în etapa debutului, justificată însă în mai mică măsură cu trecerea anilor, a făcut ca strădania cineamatorilor din diferite colțuri ale țării să nu găsească totdeauna necesara înțelegere. Cinecluburile au fost, adesea, rod al unui moment de entuziasm, au trăit puțin și s-au stins ca o flacără insuficient alimentată. Pentru a depăși stadiul de fenomen efemer a trebuit multă tenacitate. Și în cele mai multe locuri ea a existat. La Brașov, Timișoara, București, mai apoi la Oțelul Roșu și Cluj, perseverența și speranța n-au lipsit nici o clipă. Așa se face că în luna iulie a acestui an am putut asista la o întîlnire a celor care au rezistat la dificilul maraton al cineamatorismului. Gazdă, Brașovul, oraș în care există de pe acum, ca rezultat al inițiativei locale, o asociație a cinecluburilor (dintre organizatori se cuvine a fi amintit mai ales numele lui Elefterie Voiculescu).

SPRE UN AMATORISM DE CALITATE

Bucuria de a filma, de a înregistra prin intermediul aparatului ceva de care te simți apropiat, există în toate peliculele vizionate. Mai interesant mi s-a părut faptul că în cele mai multe din filmele proiectate diletantismul, stîngăciile supărătoare nu-și mai au locul. Se practică un amatorism (termenul trebuie luat fără nici o nuanță peiorativă) de calitate, se filmează cu destulă abilitate, montajul (dacă ținem seama de condițiile tehnice în care se lucrează) a căpătat o anume acuratețe. Se aud încă stridențe în coloana sonoră (și posibilitățile de sonorizare sînt reduse), sună încă bombastic unele comentarii (mai ales în acele jurnale, la care textul se vrea bilanț exhaustiv) dar scăderile de această natură sînt scuzabile și nu au darul să umbrească certele virtuți ale filmelor pe 16 mm.

S-a vorbit de preferința cineamatorilor pentru drumeție Afirmația se justifică printr-o bună parte din scurt metrajele vizionate. Documentarele de peisaj dovedesc receptivitate la frumusețile naturii, bun gust, sensibilitate. Faza turistului care filmează „souveniruri de familie" a fost depășită. *Popas* (realizatori Emil Mateiaș și Paul Kovacs de la Oțelul Roșu) este un feeric răgaz de trei minute în mijlocul unui decor acoperit de zăpadă la Porțile Transilvaniei. Cu mai puțină abilitate, dar altfel, cu o reală vibrație la farmecul naturii, *Popasul în Deltă* al cineamatorilor constănțeni (cineclubul „Tomis" nu se numără printre cele cu „vechime" dar se arată hotărît să progreseze repede) ne poartă în lumea apelor și a păsărilor Deltei. Timișorenii sînt și de data asta mai ambițioși. Filmul lor *Frumuseți bănățene* (realizator principal, Victor Albu) vrea să ne ofere un amplu panoramic asupra locurilor cunoscute. Montajul a funcționat însă mai puțin (este explicabil regretul cu care renunță un cineamator la fiecare metru de peliculă filmată). Cu o imagine de bună calitate, cu un comentariu lipsit de grandilocvență și punctat adesea de un binevenit umor, filmul realizat la clubul CFR vrînd să spună prea multe nu izbutește să trezească în egală măsură emoția față de marele număr de locuri vizitate. Bănățenii s-au revanșat printr-o idilă în pragul toamnei (*Toamnă timișoreană*), film în care peisajul, reflectînd starea sufletească a eroilor, capătă valențe poetice.

O DIRECȚIE EFICIENTĂ — DOCUMENTARUL INDUSTRIAL

În cadrul discuțiilor purtate la întîlnirea brașoveană, o întrebare a fost foarte frecventă: ce drum să urmăm în filmele noastre? Drumeția, de care vorbeam mai înainte s-a dovedit o cale. Nu singura și, credem, nu cea mai eficientă. Două documentare mai vechi amintesc posibilitățile mari pe care le au cineamatorii în a surprinde pe peliculă evenimente importante petrecute în lumea care îi înconjoară, în munca de fiecare zi. *Lucrări mecanizate la cale* (cineclubul „16 Februarie 1933" din Timișoara) și *Opt minute* (cineclubul Oțelul Roșu) sînt exemple concludente. E o cale care înseamnă altceva decît drumeția (oricît de frumoasă ar fi ea), o cale ce deschide perspective noi, punînd existența cineclubului și sub semnul utilului, nu numai al plăcutului. Timpuriu uitat (n-am vrea să credem că ar fi abandonat), drumul de care aminteam merită să fie urmat atît de debutanți, cît și de veteranii în cineamatorism. În acest sens, atît *Lucrările mecanizate* cît și *Opt minute* rămîn printre peliculele de rezistență ale cineamatorilor, care nu s-au perimat datorită timpului, care au tensiunea unor bune reportaje. Invitația de a privi cu mai mare atenție în jurul tău se face astfel necesară. Rezultatul de calitate care vine de la o astfel de observație a fost demonstrat prin exemple.

FILMUL JUCAT — O MOMEALĂ!

Afirmația (aparținînd unuia dintre participanții la discuție) mi se pare a fi doar pe jumătate adevărată. Asta pentru că într-adevăr există oameni care vin la cineclub doar pentru „a se vedea pe pînză". Dar, și faptul e constatat tot la fața locului, nu puțini sînt aceia pe care-i aduce dorința de a cunoaște tainele aparatului de filmat, de a reuși să-l mînuiască, de a-și însuși arta regizorului și rigorile montajului. Cei atrași de „momeala" unui rol, dacă nu au o adevărată dragoste pentru film, devin repede „păsări călătoare". Experiențele de film jucat demonstrează, în cea mai mare parte, că genul întrece posibilitățile cineamatorilor. Chiar atunci cînd apar teme de acuitate civică (așa cum se întîmplă în *Despre o mireasă*, realizat la Oțelul Roșu), filmele în cauză sînt destul de modeste ca rezolvare artistică. Nu mi se pare o soluție adecvată cineamatorismului nici solicitarea interpreților profesioniști. *Timidul*, film în care timișorenii au apelat la concursul actorului Alexandru Ternovici, rămîne un caz izolat și este interesant, în privința posibilităților cineamatorilor, mai ales prin montaj și efecte sonore (regia Sandu Dragoș). Cu mai multă fantezie și mai la obiect sînt filmate părțile „jucate" în realizarea Casei pionierilor din Brașov, *Eroii preferați*.

ȘI CULTURA CINEMATOGRAFICĂ?

Revenim la o întrebare pe care o puneam cu trei ani în urmă în paginile revistei noastre. Admițînd distincția firească între cineamatorism și activitatea de răspîndire a culturii de film, nu mi se pare a fi nimerit, cel puțin în condițiile în care a început și s-a dezvoltat mișcarea cineamatoare de la noi, să le separăm printr-o barieră de netrecut. Un bun cineamator nu se poate mulțumi doar cu unele cunoștințe tehnice în privința aparatului de filmat. El are nevoie și de o perspectivă estetică asupra cinematografului, trebuie să învețe să vadă, să selecteze, să observe diverse modalități de a trata subiectele, să aibă un orizont asupra evoluției în timp a filmului artistic și a celui documentar. În practică, cinecluburile s-au dezvoltat împletind armonios cele două activități. Abc-ul cinematografic ținut la uzinele „Tractorul" din Brașov, duminicile de conferințe și proiecții de la cineclubul timișorean, ciclurile din istoria cinematografului organizate la Oțelul Roșu, Baia Mare sau București sînt exemple ale căror roade s-au văzut și se văd. Asociația cineaștilor, Consiliul pentru răspîndirea cunoștințelor cultural-științifice și Arhiva Națională de filme au avut un rol de seamă în susținerea acestei destul de temeinice activități de cultură cinematografică. Situația creată (în luna martie) prin trecerea cinematografelor sindicale la întreprinderile cinematografice regionale a făcut ca pentru moment activitatea de cultură cinematografică să stagneze. Toți participanții la întîlnirea de la Brașov s-au arătat interesați să reia manifestări de această natură. Cred că este bine ca această sinceră dorință de cunoaștere a valorilor celor mai reprezentative ale celei de a șaptea artă să nu fie lăsată neîmplinită. Cultura cinematografică are un cuvînt de spus în formarea acelui „spectator educat" de care vorbea, cu mai mulți ani în urmă, Mihail Sebastian. Spectatorul care se vrea cultivat, cineamator sau nu, solicită filme și cineclubul este cadrul cel mai potrivit pentru a le viziona. Se înțelege de la sine că n-au nici un efect proiecțiile făcute la întîmplare, fără pregătire prealabilă și mai ales fără concluzii. Dezbaterile pe marginea filmelor vizionate, uneori neglijate, alteori de-a dreptul șterse din program, mi se par absolut necesare.

PREMISE PENTRU VIITOARE CONCLUZII

Întîlnirea de la Brașov a făcut să nu mai stea sub semnul întrebării existența unei activități cineamatoare în țara noastră. Calitatea unora din peliculele prezentate (la locul potrivit am vorbit despre aceasta) a arătat că cineamatorii au știut, prin eforturi proprii, să depășească faza diletantismului. Ar fi poate prematur să vorbim de o largă mișcare a cineamatorilor. Dar ar fi tot atît de nedrept să negăm existența unei atracții sporite spre film, a nașterii concomitente, în locuri foarte diferite ale țării, a embrioanelor de cinecluburi. Pentru a nu mai asista la inaugurări pripite și dispariții (sau agonii) întristătoare (cum se întîmplă cu unele cinecluburi din București: — Casa de cultură a studenților, Constructorul — din Baia Mare, Galați) se impune un complex de măsuri. Ne îngăduim să sugerăm doar cîteva:

— fixarea de către Asociația Cineaștilor, în colaborare cu forurile direct tutelare (sindicate, UTC, așezăminte culturale) a unor norme principale de existență și activitate a cinecluburilor;

— asigurarea unei îndrumări artistice și tehnice competente, prin intermediul regizorilor, operatorilor, tehnicienilor din cele trei studiouri cinematografice;

— reorganizarea pe baze sistematice (sub îndrumarea ACIN-ului și Arhivei Naționale) a manifestărilor de cultură cinematografică și asigurarea continuității acestor activități;

— organizarea periodică a unor întîlniri ale cineamatorilor (pe plan regional și, atunci cînd va fi cazul, republican) care să permită vizionarea reciprocă a producției de filme și schimbul de opinii.

AI. RACOVICEANU

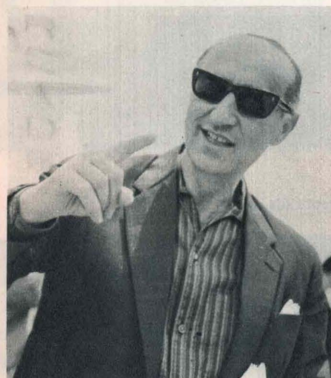
SECVENȚE -



Din cauza calității sale de membru al juriului, realizatorul iugoslav Dusan Vukotic n-a concurat în festival. Cum multe dintre filmele sale au fost văzute de către publicul Cinematecii, oferim spre confruntarea imaginii pe care și-au făcut-o despre autorul Ersatz-ului această fotografie surprinsă în timpul unei discuții cu directorul studioului «Animafilm», Marin Pîrîianu (stînga).



Vineri 24 iunie 1966, orele 18. Festivitatea de deschidere a primului Festival internațional de animație. În fotografie, de la stînga la dreapta: Ion Popescu Gopo, Ana-Maria Popescu, Pierre Barbin, secretar general al A.S.I.F.A. și director al festivalurilor de la Tours și Annecy, Ivan Ivanov-Vanov (U.R.S.S.), membru al juriului, Paul Grimault (Franța), realizator de filme animate, într-o discuție evident neoficială.



John Halas (Anglia) a avut trei filme în Festival. Văduva și porcul, Orchestra Palm Court și Păsări, albine și berze. Filmele lui au adus în Festival o undă de umor. Umor sarcastic, binevoitor sau dulce. Umor conținut în idee, în trăsăturile personajelor, în desen. Filmele lui sînt ca niște superbe anecdote povestite în imagini mișcătoare.



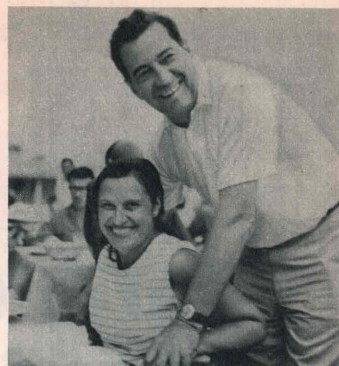
Una dintre personalitățile marcante ale festivalului: realizatorul japonez Yoji Kuri (stînga) alături de soția sa. Unul dintre filmele lui Yoji Kuri, Samurai, a obținut pe foarte bună dreptate, Premiul pentru originalitate. În dreapta fotografiei: regizorul român Virgil Mocanu și Firu Dumitrescu, doi dintre realizatorii filmului Basm.



Daniel Libaud (Franța) a adus în festival un film straniu, realizat pe desene de copii cu tema: trenul. Animate și puse într-o ordine de poveste, desenele vorbesc nu numai despre lumea copiilor, ci despre lume și viață în general. E un film plin de poezia suavă a copilăriei, un film in care melancolia și bucuria se simt bine laolaltă, un film în care gîndirea matură se ridică în apărarea inocenței.



„Filmul animat — spune Boris Stepanțev (U.R.S.S.) trebuie să se adreseze nu numai rațiunii, ci și sentimentelor." Ceea ce Fereastra, filmul său, face cu prisosință. Fereastra este un vis despre dragoste care se termină în momentul în care s-a împlinit, iar omulețul lui Stepanțev — un visător incorijibil, un omuleț care repetă într-o linie dulce și vibrantă sensibilitatea și grația lui Boris Stepanțev.



John Hubley (S.U.A.). La baza filmelor sale stă întotdeauna o poveste filozofică. Imaginile nu sînt comentate prin cuvinte, ci invers — ele sînt cele care comentează textul vorbit, îl urmăresc ca un acompaniament muzical sau coregrafic, îi subliniază vizual frumusețea și ideile. La Mamaia, John Hubley a venit împreună cu soția sa Faith Hubley cu care de altfel colaborează la toate filmele sale.

SECVENȚE



Numele: Jean-Claude Vuarchère și Jean-Paul Joubert.

Domiciliul: Annecy.

Ocupația: Studenți. Primul — la arte plastice; al doilea — la filozofie.

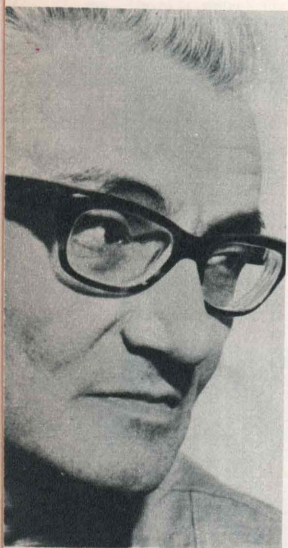
Vîrsta: 40 de ani — adică 20 de ani fiecare, vîrsta marilor pasiuni...

...I-am întîlnit la Mamaia, soli insoliți ai tradiției festivaliere din orașul lor natal. Au sosit «à bout de souffle» cum spuneau, în ultimul moment, pentru a vedea festivalul filmului de animație.

(La Annecy n-au pierdut nici un festival, nici o vizionare, nici un film). Au aflat că Mamaia a preluat ștafeta și — după ce și-au dat examenele, au pornit la drum. Bagaj, puțin; entuziasm, inepuizabil; mijloc de locomoție, ce se nimerește; carburant, pasiunea. Performanța stă în faptul că au realizat Annecy-Mamaia cu auto-stopul. Jean-Claude și Jean-Paul vor să devină cineaști. Cu tot dinadinsul. Vorbesc dezinvolt despre artă, despre înnoiri, despre funcția socială a filmului. Fac parte, se pare, din generația celor de loc insensibili la problemele contemporaneității.

I-am văzut pornind de la Mamaia înapoi spre Annecy, tot cu auto-stopul.

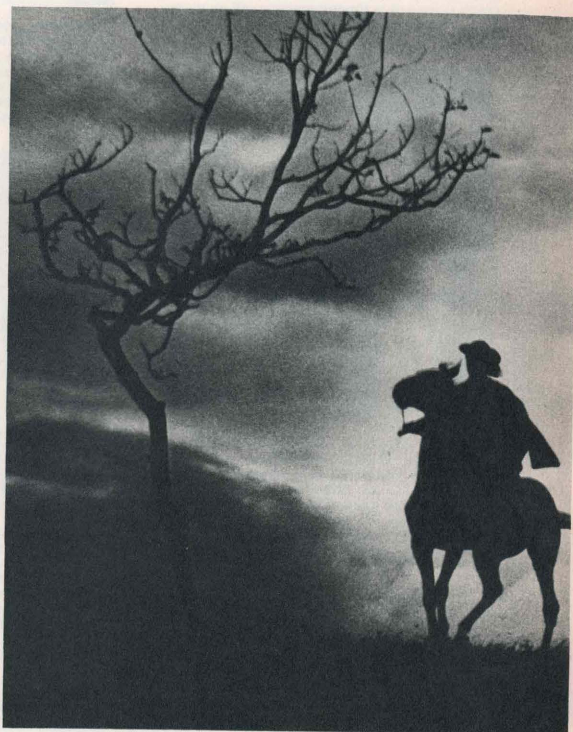
victor ILIU și mitologia cinematografică românească



Critica a trecut adesea destul de grăbită pe lîngă valorile și factura inedită a filmelor lui Victor Iliu. Graba a fost însoțită uneori de prejudecăți și aprecieri improprii, formulate în ignorarea datelor reale ale esteticii regizorului. În **Moara cu noroc** s-a considerat că ar fi vorba despre setea de înavuțire condamnabilă a unui cîrciumar — și cam atît. Creația regizorului a fost astfel așezată în perspectiva unui realism critic linear, iar atunci cînd materia artistică a filmelor și imagistica lor refuza să încapă în patul procustian al cronicii, au apărut și obiecții: personajelor vădit metaforice din **Comoara din Vadul Vechi** li se reproșa caracterul «nerealist» pentru faptul că nu sînt și ele slabe și palide pe vreme de secetă. «Cum stăm atunci, cu concepția materialistă?» întreba pieziș criticul, doct și îngrijorat pe plan filozofic, după ce nu reținuse din film decît o abilitate de ordin livresc.

Ceea ce a putut să scape uneori comentatorilor fiecărui film în parte se relevă cînd opera este considerată în întregul ei — ca o contribuție substanțială și adesea strălucitoare la întemeierea unei școli cinematografice românești. Cu trecerea anilor, filmele lui Victor Iliu cîștigă în ochii spectatorilor o nouă vitalitate. Revizionate, ele surprind prin aceea că sînt mai vii și mai dinamice decît imaginile și impresiile sedimentate după premieră.

Victor Iliu împărtășește astfel soarta celor care creează elementele unei mitologii. Autorii necunoscuți ai baladelor vor fi recitat sau vor fi cîntat semenilor lor primele variante — probabil mai sumare sau, dimpotrivă, încărcate de balast verbal — și vor fi avut fără îndoială suces, vor fi impresionat, fiindcă evenimentele de referință erau încă vii în memoria tuturor, dar puțini s-or fi gîndit că ceea ce aud va dura și va depăși interesul momentan și local al



...auzul atent la mișcările nevăzute ale nopții





ci
ne
ma

ică

evocării unor întîmplări sau ființe cunoscute. Satisfacția maximă la audierea primei forme a unei balade se va fi consumat în recunoașterea datelor știute de toți, iar efortul conceptual al unuia dintr-ai lor va fi trecut aproape ca oarecare, ca și cum ar fi fost lesne la îndemîna oricui, dat apoi uitării, pînă la desăvîrșirea anonimatului. Considerația care va fi înconjurat pe autor va fi luat cu timpul o formă abstractă, fără obiect, fiindcă, artist prin vocație și nu prin profesie, el va fi produs un singur cînt sau unul singur memorabil, cînd geniul său va fi fost solicitat să comenteze un fapt cutremurător petrecut prin locurile acelea.

E de observat că mitologia unitară a românilor își împlinește motivele diversificate considerabil pe regiuni. Culegînd literatură populară în Ardeal, Eminescu a consemnat numeroase teme comune întregului folclor românesc, alături de bucăți care i se păreau mai puțin obișnuite, în cîntecele ardelenilor fiind frecvente temele înstrăinării, ale cătăniei la împăratul, ale chinului moral care însoțește tentația aurului — aceasta din urmă dezvoltată, în condiții sociale și naționale vitrege, ca o posibilitate de afirmare a independenței personale. *Ciudată!* scria Eminescu pe marginea unei piese și sublinia cuvîntul de trei ori: «Orb am fost eu la vedere/ Cînd am fost să-mi iau muiere,/ Mă bucuram la avere/ Și-am luat fără plăcere,/ Luai strigoaia din lume,/ Să-mi aducă bani cu sume,/ Să mă fac bogat cu nume...» Sînt teme care vor fi intens cultivate de Slavici și Rebreanu. Ardelean de obîrșie, Victor Iliu preia fondul comun al tematicii mitologice și în primul rînd ideea dreptății naturale, a sancționării crimei care coboară din **Miorița** și **Toma Alimoș** în **Baltagul** lui Sadoveanu sau **Năpasta** lui Caragiale, dar situează acest filon pe un plan oarecum secundar. Căprarul Pintea din **Moara cu noroc** vrea să-l dovedească pe Lică Sămădău criminal, ca să se răzbune, pentru că de mult cînd ei erau tovarăși de hoție, Lică i-a luat femeia. Anița din **Comoara din Vadul Vechi** îl urăște de moarte pe Prisac și încearcă să-l prindă cu dovezi, bănuindu-l a-i fi îndemnat mama la sinucidere. Și Sămădău și Prisac sînt însă urmăriți drept criminali mai mult în ordinea morală, iar personajele justițiare nu se află pe primul plan al acțiunii. Întreprinderea lui Pintea e, în **Moara cu noroc,** colaterală, în centrul atenției aflîndu-se tribulațiile cîrciumarului Ghiță, fost cismar la Inău. El închiriază hanul de la Moara cu noroc, loc cu vad mare și spornic la cîștig, dar primejduit, făcîndu-și socoteala că va scăpa astfel la lumină, nu va mai trebui să lustruiască cismele baronilor și grofilor, și-și va face viața așa cum gîndește, cu sentimentul că e stăpînul de drept al locului.

Ca un ecou transfigurat al mitului descălecării, și primul și al doilea film al lui Victor Iliu se deschid cu stabilirea eroilor pe locurile care le sînt hărăzite sau cu întoarcerea la propria lor vatră. Dintru început, între erou și spațiu se stabilește o relație organică, Iliu făcînd operă de pionerat și prin aceea că dă pentru prima dată filmului românesc respirația funcțională a peisagiului natural, a plein-airului — esențială pentru modularea limbajului cinematografic. Decorul Morii cu noroc a fost construit pe locul unui han autentic, undeva în Țara Bîrsei, între două tălcii de pădure, la drum deschis, umblat de lume felurită. Drumul urcă de sub pădure, trece prin fața hanului și se pierde în cîmpie, iar prin spate coboară o cărare ascunsă, dinspre coama dealului, pe lîngă un arbore stingher, zbuciumat fără încetare, mai să fie smuls din rădăcini — fiindcă acest ținut, aflat la încrucișare de drumuri, e și în bătaia vînturilor mari și nemiloase. Arborele acesta stingher și bătut de vînt e de altfel un lait-motiv al filmelor lui Iliu, de la documentarul **Scrisoarea lui Ion Marin către Scînteia** la **Comoara din Vadul Vechi.**

Fotogenia cultivată de Victor Iliu este aceea a contrastului vibrant dintre alb și negru. În imposibilitate de a fixa pe peliculă motivele cosmice atît de frecvente în folclorul românesc — soarele și luna și stelele — cineastul le rezumă prin efectul lor luminos, urmărind ciclul zilei și al nopții, definitoriu în filmele sale pentru destinele umane. **Moara cu noroc** începe și sfîrșește noaptea, iar faptele cele mai de seamă din acest film, ca și din **Comoara din Vadul Vechi,** se petrec tot noaptea. Noaptea bat prima dată la poarta hanului oamenii lui Lică Sămădău, noaptea e călcat arendașul din Inău,





Noaptea vin oamenii lui Lică Sămădău la Moara cu noroc.



Respirația viețuitoarelor și vitalitatea oamenilor se redeșteaptă noaptea.





...dincolo de pereți — o taină latentă



O liniște de sfîrșit de lume sau calmul obosit al unui mare ajun.



Un teren nou de confruntare: munca.

noaptea pleacă oamenii din Vadul Vechi ca să caute comoara imaginară a lui Prisac. Mantia nopții îi apără de dogoarea de foc a zilei secetoase, și răcoarea ei reanimă respirația plantelor și a viețuitoarelor, deșteaptă vitalitatea oamenilor și deschide ochii umezi ai Aniței și ai lui Ion, unuia asupra altuia. În îmbrățișarea nopții, ei se răzvrătesc parcă împotriva sterilității cerului, iar prima ploaie, rară și fugară, vine tot noaptea, peste pămînt și peste creștetele înfierbîntate ale căutătorilor de comori. Regizorul are auzul ascuțit, atent la mișcările nevăzute ale nopții și totdeauna în filmele sale simți dincolo de pereți o taină latentă, o gravitație stranie. Victor Iliu a găsit astfel un corespondent cinematografic de nuanță dimensiunii cosmice a mitologiei românești, eroii săi trăind în puterea nopții așa cum eroii la Sadoveanu trăiesc în puterea elementelor multiple ale naturii, a secetii sau a ploilor, cînd vin apele mari, aducînd vreo moară providențială pe Siret care le schimbă cursul vieții — sau al unui viscol năprasnic, care curmă cu forța destinului o cale nelegiuită. Hangiul de la Moara cu noroc viețuiește cu frica lui dumnezeu, dar și a hoților, fiindcă hanul e în calea lor și mulți îl pîndesc. El e nevoit să se lase jecmănit ziua în amiaza mare de către căpetenia porcarilor, susținut de baron, ca să evite atacul nocturn, cu crimă și foc. Îi promite chiar lui Sămădău complicitatea, ca să poată rămîne în acest loc mănos, dar sufletul său e neliniștit, iar noaptea, după ce și-a numărat bănetul, ascultă îngrijorat foșnetul împrejurimilor. Lumina apropiată a unei lumînări detașează chipurile celor din han din pasta neagră a nopții, dezvăluindu-le trăsăturile sculptate de patimi. Diminețile vin totdeauna ca după o noapte nedormită, și înconjoară hanul cu lumina irizată a răsăritului, cufundîndu-l într-o liniște primordială, ca în duminica de Paști, cînd hangiul și nevastă-sa așteaptă, în finalul filmului, deslegarea chinului lor. Amîndoi îl așteaptă pe Sămădău. Femeia îl așteaptă la intrare, în fața porții cu arc, profilată pe cerul care iradiază o lumină intensă, dar calmă și uniformă. Linia lent arcuită a porții, ca un ecou al reliefului ondulatoriu, accentuează liniștea cadrului și a eroinei îmbrăcată în haine de sărbătoare. Chipul ei trădează un fel de paralizie a voinței, iar melodia îndepărtată a clopotelor întărește iluzia clipei de liniște. Sămădău are frumusețe de haiduc și femeia îl așteaptă, parcă fără să-și dea seama, cu alte sentimente decît ale bărbatului. În acest cadru de o vibrantă frumusețe și puritate, cu bogate semnificații, descifrăm senzația difuză a cedării cu cugetul împăcat în fața celui care va veni și căruia femeia presimte că nu i se va mai putea împotrivi, încercînd sentimentul inexorabilului, caracteristic mitologiei românești, ca o modalitate proprie de raportare la destin. Fiindcă se vor întîmpla lucruri crîncene, iar «nunta» pe care o așteaptă femeia va fi, ca în baladă, «cu lacrimi de sînge». («Iar tu, de omor/ Să nu le spui lor!/ Să le spui curat/ Că m-am însurat/ C-o mîndră crăiasă/ A lumii mireasă;/ Că la nunta mea/ A căzut o stea...») Lică vine cu aur și argintărie furată, pentru schimb, și cîrciumarul se pregătește să-l predea lui Pintea, dar femeia se interpune fără voie, încurcîndu-i; cîrciumarul o folosește atunci ca momeală, ca să aibă timp să-l aducă pe căprar și Lică o va poseda; cîrciumarul își va ucide nevasta la întoarcere și va fi ucis la rîndu-i de Lică revenit după șerparul uitat, pentru ca să piară și el în flăcările hanului, sub amenințarea puștii lui Pintea — justiționarul, singurul care supraviețuiește.

În **Comoara din Vadul Vechi**, urmărim parcă un alter ego al cîrciumarului de la Moara cu noroc, trecut prin aceleași năpaste, dar scăpat cu viață. Și el a rămas fără femeie și nu se știe dacă n-a ucis-o, iar copiii și i-a trimis altundeva, întorcîndu-se în casa pustie, ca să ia totul de la început, singur, fără să se mai bizuie pe noroc și nici pe înțelegerea cuiva. Este în acest personaj o disperare fără liman, ca la un om căruia i se năruie peste noapte tot ceea ce a făcut peste zi și îi rămîne o singură nădejde — aceea a brațelor sale bune pentru muncă și a ființei sale pe care e gata s-o investească întreagă ca să-și împlinească ambiția. Își rîde de aceea de consătenii care mai pot crede în himere, inscenîndu-le spectrul comorii, în timp ce el se aruncă sălbatic asupra pămîntului — singura certitudine — muncindu-l, ca să-i smulgă bogăția. Ambiția sa, care va fi fost cîndva, asemeni celei a lui Ghiță cîrciumarul, determinată de dorința de a scăpa de impilare și umilință, a degenerat, după atîtea fapte neștiute care i s-or fi întîmplat, și a devenit o sete de avere oarbă și auto-nimicitoare. Tema dreptății naturale suferă în acest film o însemnată metamorfoză, mitul fiind întregit de viziunea științifică sau știința despre om a proletariatului. Prisac vine în sat însoțit de un argat, ca și Ghiță cîrciumarul, la han. Optica e însă de data aceasta a argatului, care trece în prim plan și relatează faptele. Argatul îl urăște de moarte pe Prisac și vrea să-l piardă, ca să-și apere dreptul și iubirea, dar își alege un teren nou de confruntare, neobișnuit: munca. Fiindcă Prisac însuși nu mai are altă șansă și patima îl împinge să se zidească de viu în pămîntul sterp și pietros, argatul se alătură acestei întreprinderi demențiale, contînd că-l va vedea pe Prisac la pămînt, înfrînt fără alte arme. O secvență antologică este aceea a aratului pe deal, în care mijloacele regizorului s-au sublimat, atingînd forma lor cea mai concentrată și mai pură. Preocupat de ideea «spectacolului natural integral», Victor Iliu urmărește să obțină expresivitatea simultană și unitară a tuturor elementelor din spațiu — a cerului decolorat ca după o uriașă combustie cosmică, a pămîntului uscat, dizlocat în brazde uriașe, pietroase, a animalelor de muncă însetate ca și oamenii, a vîntului care nu mai poate șuiera și abia mișcă pieile cailor căzuți în brazdă, agățate de crengile fără frunze ale copacului. Totul respiră o liniște de sfîrșit de lume sau calmul obosit al unui mare ajun, în care agitația eroilor noștri e cu atît mai zadarnică. În fața naturii și argatul și stăpînul se dovedesc tot atît de puternici sau tot atît de slabi și supraviețuiesc. Aici se produce saltul în ordinea conștiinței, fiindcă Ion, care nu l-a putut înfrînge pe Prisac nici prin muncă, parvine la ideea că dreptatea naturală sau individuală nu mai e eficace sub nici o formă și e nevoie de una nouă, de dreptatea oamenilor, a colectivului, a societății.

Numai o amplă monografie ar putea să diferențieze critic bogăția acestor teme, mișcarea lor vie în imagini.

Valerian SAVA



Familia omului a fost unul dintre cele mai interesante filme din cel de-al 6-lea Festival național polonez și deținătorul premiului I. Regizor: W. Slesicki.



Înainte de întrecere, reportajul regizorilor M. Marzynski și K. Sunagier, de asemenea premiat la cel de al III-lea Festival internațional al filmului de scurt metraj de la Cracovia.

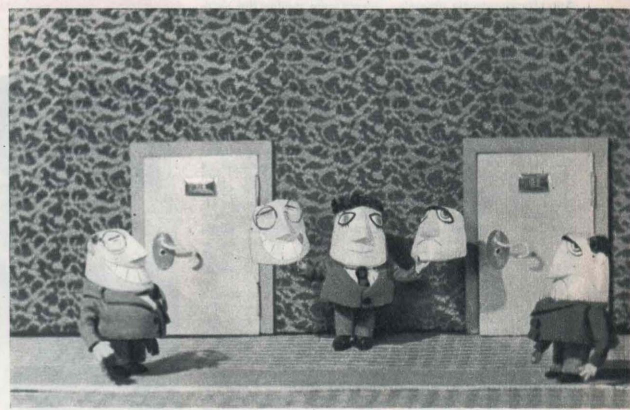
CRACOVIA 3

Programul celui de-al treilea Festival internațional de scurtmetraj de la Cracovia își invită în fiecare zi participanții de la ora 17 la ora 19 în sala Filarmonia,iar de la 20,30 la 22,30 tot acolo, spre a le prezenta filmele festivalului. În total patru ore și ceva de proiecție. În afara celor două vizionări competiționale mai exista posibilitatea de a vedea la ora 14,30 în sala Apollo sau la diferite ore din zi anunțate politicos prin invitații, filme neaflate în concurs dar care meritau să fie văzute. Din păcate ceva trebuie pierdut. Cei mai mulți au preferat să piardă filmele neînscrise în concurs și nu știu dacă aceia printre care și subsemnata nu s-au păcălit un pic. Dacă ar fi să judec după filmele românesti rămase în afara competiției *Gara*, *Plante acvatice*, *Universuri picturale*, n-ar mai trebui să am nici un dubiu.

Selecția ne-a pus la dispoziție 75 de filme, cîte nouă de fiecare vizionare, în medie cam 16—18 filme pe zi, în funcție de lungimea lor. După 18 filme — bineînțeles variate ca gen de la reportaj la film de animație trecînd prin păpuși și documentare să zicem, despre cum se recuperează corăbiile scufundate, — hotelul care se afla la cinci minute de sala Filarmonia devenea un obiectiv de neatins, o redută pentru cucerirea căreia nu era sigur că nu va trebui să ne dăm chiar viața. În zilele bune erau 16 filme. Sau 15. Sau 14. Poloneze, suedeze, franțuzești, nemțești, americane, bulgărești, etc., etc. Documentare, reportaje, scurtmetraje jucate, filme de animație, experiment cinematografic, anchete cinematografice etc., fiindcă în acest generos festival toate genurile scurtmetrajului au avut dreptul la viață cu condiția să se înscrie în tematica festivalului. Iar tematica era Omul secolului XX și problemele sale. Dar oare ce nu este problemă a omului secolului XX? Viața la țară, viața la oraș sau pe o planetă simbolic imaginară; demonstrațiile de virtuozitate ale unor parașutiști, birocrația, bătrînețea, dragostea, erotismul, copiii, laminoarele, viata embrionară, coridele, muzeele, vapoarele etc. Încetul cu încetul a devenit limpede că omul secolului XX are mult prea multe probleme pentru un festival care durează de fapt cinci zile și are la dispoziție mari și late 20 de ore de proiecție. Încetul cu încetul a devenit evident că mai rămîne foarte puțin timp pentru discuții, conferințe de presă etc. Prea puțin timp în primul rînd pentru rumegat hrana spirituală cu care cele 27 de țări participante la festival ne-au nutrit zilnic. Prea puțin la urma urmelor, prea puțin timp pentru văzut această Cracovie cu Wawelul ei, cu străzile misterioase și pline de atmosferă la orice oră din zi și din noapte, cu catedrala Mariacki, Nôtre Dame-ul cracovian și cu celebra piață mare în care, după spusele translatoarei noastre, trebuie neapărat să te duci dacă vrei să te întîlnești cu cine dorești. Să scriem încă o dată mare PREA PUȚIN și să trecem la fapte. Deci: 27 de țări, 75 de filme. 16 hors concours (de ce n-au fost prezentate ca atare în două vizionări speciale nu știu, dar presupun că pentru ținuta zilnică a proiecțiilor întrucît aceste 16 filme erau deja premiate la diferite alte festivaluri internaționale). 15 filme de animație — păpuși, carton etc. incluse pentru ultima dată în anul acesta într-un festival de scurtmetraj, și restul adunate sub titlul generic documentar.

OCHIUL SECOLULUI XX

Documentar însemna deci filmul despre recuperarea unui vas, dar și povestea unui taur din momentul în care este prins și pînă în momentul în care e ucis în arenă *(Drama taurului)*. *Navigatori care dispar* sau *Cîntecul lumii lui Jean Lurçat*. *Înainte de întrecere*, un reportaj polonez despre pregătirile în vederea întrecerii dintre două orașe și *Afacerea Dreyfus*, film franțuzesc, o combinație de desene și documente filmate ale vremii.



Imagine din desenul animat Mascarada al regizorului bulgar A. Topuzanov, care a obținut una dintre mențiunile Festivalului internațional.

Genurile din cadrul documentarului s-au desfășurat cumva pe naționalități, uneori chiar pe grupe de țări. Polonezii, ca să începem cu gazdele, au prezentat mai ales filme realizate cu metoda cinematografului direct, a reportajului sau a anchetei cinematografice. Filme-anchetă — desigur deosebite prin temperamentul națiunii-mamă — au prezentat și cehii și R.D.G. și nici noi n-am lipsit cu *Oltenii din Oltenia* și *Navigatorii care dispar* (care după cum se știe a obținut prima Mențiune principală din festival). Țările nordice au tulburat festivalul cu un val de poezie și erotism nu lipsit de calități artistice și cu totul înscrise în tema celui de-al treilea internațional cracovian. Din păcate cele mai multe dintre

ele erau în afara concursului. Statele Unite au deținut partitura umoristică — dulce, amară sau neagră dar umoristică. Franța a preferat să se adreseze secolului XX mai mult cu mijloacele filmului de animație și a reușit să cîștige cele două premii cu *Melcii* al lui René Laloux (Dragonul de aur) și cu *Planeta verde*, film tăcut de un polonez — Piotr Klamer — în Franța. Cele mai bune filme ale italienilor au fost două filme de animație — *Domnul Rossi își cumpără un automobil*, o farsă animată despre domnia absurdă a mașinii (ca vehicul asupra omului) și *Vorbe, imagini și negru*, o fantezie tulburatoare care face din fotografii, reclame și inserturi montate suprapuse și legate așa încît să capete un sens, o pilulă perfect reprezentativă a secolului XX și a ceea ce înseamnă el, o pilulă care se rostogolește de la cea mai înaltă treaptă a luxului și superficialității pînă în abisurile războiului, deznădejdii și mizeriei.

În general, media calității artistice a filmului animat a depășit-o pe cea a scurtmetrajului, ținînd seama că acesta a fost totuși în minoritate. S-a vorbit mult la Cracovia despre faptul că animația începe să cîștige din terenul scurtmetrajului, să rezolve mai bine, mai interesant și la un mai înalt nivel artistic problemele genului. S-ar putea să fie și adevărat dar dacă mă gîndesc la filmul făcut de Harri Stoicev și Sawa Kulis, *Ultimele scrisori*, care au luat Marele Premiu al Festivalului, film făcut numai cu materiale de arhivă și avînd drept comentariu fragmente din ultimele scrisori pe care prizonierii nemți le-au trimis acasă, dacă mă gîndesc la *Pedeapsă mai mare decît pedeapsa*, film polonez despre o închisoare de femei, la *Stampila*, social-satiric iugoslav distins cu unul dintre premiile principale ale festivalului, la *Drama taurului*, la interesantul experiment american *Mrofnoc*, despre care dacă spun că titlul trebuie citit pe dos, se cheamă că am spus totul despre film, dacă mă gîndesc la cîteva din cele mai interesante filme ale festivalului premiate sau nu, parcă problema supremației viitoare a desenului animat încetează de a mai fi o problemă.

E drept că o anume răspîntie în viața scurtmetrajului există. Peste valul de anchete și filmări prin surprindere care bîntuia anul trecut lăsînd în urmă certitudinea unei găsiri de drumuri, apele s-au închis la loc și e limpede că trebuie căutat și găsit alt vad pentru filmul documentar. La ora actuală, scurtmetrajul — cel puțin cel văzut la Cracovia — oscilează destul de puternic între filmul de ficțiune și documentarul propriu-zis. În general, ceea ce se prezintă ca film documentar este un material ales cu grijă, fie că alegerea se face înainte sau după filmare, cu grijă și cu un ochi lucid, un ochi aproape rece, un ochi care pătrunde pînă unde vrea, scotoceste avid să scoată la lumină ceea ce-i trebuie în sprijinul unei analize neiertătoare. Este fără îndoială ochiul secolului XX. Privirea lui este gravă sau sarcastică, în cel mai bun caz binevoitor ironică. Nu-i lipsește zîmbetul și nici hohotul de rîs. Ceea ce lipsește poate acestei priviri este un pic de tandrețe pentru ceea ce vede și înregistrează, un pic de poezie, un strop, măcar un strop de dulceață. Se pare că timpul poeziei cinematografice a intrat în eclipsă. Poate s-a refugiat în scurtmetrajele de ficțiune și mai ales în cele nordice. Poate va dispare pentru multă vreme din peisajul documentarului. Oricum, la acest festival poezia a fost în asemenea minoritate încît odată ivită într-o pelicula oarecare, aproape jena ca un lucru interzis sau nelalocul lui. Omul secolului XX zugrăvit de filmele prezentate la Cracovia apare mai curînd supărat pe el, mai curînd dispus să-și dea palme decît să-și ofere zîmbete și flori.

ÎNCOTRO ȘI PÎNĂ UNDE

Ce se va întîmpla cu filmul documentar în anul în care vine, ce haină va îmbrăca, ce mască își va pune, este mi se pare o întrebare care merită pusă sub toate formele ei. Regimul lui de viață legile existenței sale în multe dintre țările lumii îl obligă fără îndoială să hotărască într-un fel asupra destinului său. În aproape toate țările din occident distribuirea unui documentar pe piața cinematografică este o problemă care devine din ce în ce mai greu de rezolvat. Documentarul nu este o afacere. Dar în momentul în care va deveni o afacere va înceta probabil de a mai fi documentar sau se va limita numai la anumite teme. Frecvența filmelor de ficțiune și orientarea către teme spectaculoase, căutarea unui ambalaj atrăgător uneori, alteori șocant mi se pare că se explică foarte bine prin această soartă destul de vitregă a documentarului. Unele reușesc să-și păstreze demnitatea artistică, altele devin simple numere de atracție. Nu-i deloc ușor să fii film documentar în secolul XX.

Mă întorc la filmul care a primit Marele Premiu, *Ultimele scrisori*, la această peliculă despre oameni morți și fapte care n-au murit o dată cu ei. La acest film care scoate din mormintele secolului XX oameni-victime și fapte-călăi. Mă gîndesc la acele imagini care ne arată un soldat nazist fotografiat zîmbitor la picioarele spînzuraților executați din ordinul lui. La imaginile care ne arată invalizi de război participînd la un concurs de înot, cosind la cîmp sau bătînd la mașină cu ajutorul unor ciocănele legate de antebraț în chip de mîini. Le acei invalizi fără brațe care călăresc, la acei invalizi fără un picior care schiază. Mă gîndesc la acest teribil film făcut din jurnale de actualități, la acele imagini care țin oricît de tare am dori să uităm, de secolul XX și apropii filmul acesta documentar în esență de *Melcii* lui Laloux. De acel desen animat în care e vorba de un grădinar care își udă salatele cu lacrimi pînă ce acestea devin o adevărată pădure, pădure în care noaptea vin melcii care se hrănesc cu salatele uriașe și devin niște adevărați monștri. Monștri năvălesc în oraș și pustiesc tot, apoi mor de foame țesuți în propria lor plasă și nu rămîne din ei decît o arcadă la poarta noului oraș. Bătrînul grădinar nu mai cultivă salată ci morcovi pe care îi uda tot cu lacrimi și care cresc la fel de mari dacă nu chiar mai mari decît salatele; morcovii se știe nu sînt agreați de melci, în schimb, de după un deal apar două urechi de iepure... Există o legătură între filmul Stoicev și cel al lui Laloux. O legătură intimă care le înrudește în ciuda deosebirii de gen și mijloace, o legătură care îți dă ocazia să reflectezi asupra răcelii și obiectivității acelui ochi al secolului XX, asupra lucidității care a făcut să dispară poezia, sentimentul gingaș și florile de la cel de-al treilea festival de la Cracovia.

Dar despre asta și mai ales despre înscrierea noastră în peisajul documentarului mondial, merită scris mai pe îndelete și cu toate argumentele de rigoare.

Eva SÎRBU

PESARO 2

Deși tînăr, fără tradiții (se află abia la ediția a doua), festivalul «noului cinematograf» se numără încă de pe acum printre manifestările apte să suscite interesul. Valoarea filmelor prezente în concurs sau proiectate în secțiunea informativă, nivelul elevat al dezbaterilor teoretice (ținute la masa rotundă a criticii), prezențele numeroase și de autoritate (Ivens, Rossellini, Godard, Pasolini, Chiarini, Barthes), ecoul stîrnit în presă, atmosfera de gravitate profesională care s-a închegat, confruntarea pasionată a opiniilor, născînd nu o dată polemici aprinse, sînt numai cîteva argumente.

UN FESTIVAL ÎN HAINE DE LUCRU

Fără bătăi cu flori, fără defilări orbitoare de vedete, fără ceremonii mondene, Pesaro e un festival în haine de lucru. S-a subliniat mereu, la conferințele de presă, la colocviile filmologilor, că Mostra nu propune poetici, nu etichetează un «nou cinematograf». Singura ambiție e de a semnala căutările tinerilor realizatori, de a le supune discuției, de a le stimula. Selecția (în competiție au intrat 14 filme, alese din cele 70 înfățișate comisiei) s-a oprit asupra unor piese în majoritatea lor semnificative pentru efervescența înnoitoare a cinematografului tînăr. Am avut în fața ochilor o imagine caleidoscopică a orientărilor, tendințelor, formulelor care se practică acum. Dincolo de preferința pentru o modalitate sau alta, se poate descoperi în multe din peliculele prezentate la Pesaro, dorința tinerilor cineaști de a pătrunde, eliberați de orice dogmatism estetic și politic, în zonele grave ale existenței, în miezul ei complicat, de a medita cu responsabilitate la rosturile artei lor. Deschizînd una din manifestările festivalului, Rossellini spunea că «nuovo cinema» trebuie să însemne în primul rînd căutarea unui conținut nou — un adevăr simplu pe care l-au ilustrat cu elocvență cîteva filme. Curaj pentru fiecare zi al cehului Evald Schorm, deținătorul ambelor premii, e istoria frămîntărilor lăuntrice ale unui tînăr muncitor dintr-o uzină pragheză. Martor la prăbușirea unor mituri din timpul cultului personalității, eroul traversează un moment de criză. Schorm stăruie cu o siguranță de chirurg asupra contradicțiilor interioare care îl macină pe Jarda, asupra dilemelor lui, asupra experiențelor sentimentale, plasate și ele într-un cîmp dramatic. Din secvențele finale, palide însă, ghicim că personajul mai poate găsi în sine, acum, după conflicte și răvășiri sufletești, destulă forță. Luciditatea și lipsa de trac cu care se apropie Schorm de o problematică profundă și spinoasă mi se par calități de mare preț ale filmului. Duminică la ora 6, întîmpinat cu cele mai îndelungate aplauze din festival, a cules multe cuvinte de laudă. Aggeo Savioli remarcă în «L'Unità»: «Autorul nu își propune numai probleme de limbaj; el înfruntă tematica rezistenței într-un mod curajos: restituind prospețimea sentimentelor și a rațiunilor de atunci, fără a le suprapune frămîntărilor noastre de azi, dar iluminînd valoarea perenă și de aceea actuală a acelui moment de luptă



Jana Brejchova, interpreta principală a filmului cîștigător la Pesaro — Curaj pentru fiecare zi.



Un western psihologic — Impuşcătura **de americanul Monte Hellman.**

pentru libertate. Nu puţini erau, printre spectatori, cei care recunoşteau, în întîmplări şi personaje, chipuri şi fapte familiare». Un titlu din «Paese sera» anunţă: «Succes românesc la Festivalul cinematografic de la Pesaro. Duminică la ora 6 un film surprinzător». Aldo Scagnetti scrie: «Lucian Pintilie, cu o simplă poveste de dragoste inserată în cadrul Rezistenţei antifasciste şi narată cu emoţionantă economie a ştiut să sensibilizeze publicul de la Teatrul Rossini», observînd apoi efortul de a se trata dialectic, fără retorică, «o temă nouă în cinematografiile socialiste» («tragediile individuale determinate de superioara necesitate de a construi printr-o revoluţie o nouă societate»).

Diversitatea căutărilor de limbaj care pasionează tînărul cinematograf (şi care sînt resimţite ca o nevoie acută) e izbitoare. O adevărată înnoire nu poate fi imaginată fără o explorare continuă a expresiei, fără dinamitarea convenţiilor lingvistice. Mulţi, din ce în ce mai mulţi, socotesc că structurile filmului tradiţional s-au osificat, devenind incapabile să exprime fluxul neprevăzut al vieţii, mişcările ei secrete şi spontane. De aici reticenţa, dacă nu înverşunarea, în faţa canoanelor dramatice prestabilite, gustul pentru pulverizarea, atomizarea epicului, pentru amestecul planurilor temporale, de aici ataşamentul masiv pentru cinema direct, atestat aproape seară de seară la Pesaro, de aici efervescenţa filmului experimental, prezent în festival cu cîteva încercări demne de interes. A mosca cieca, al lui Romano Scavolini, încearcă să echivaleze în termeni cinematografici tehnica romanelor lui Joyce. S-a apreciat în Duminică la ora 6 tipul de povestire, descompunerea ei într-o liberă dimensiune spaţialo-temporală. Fait a Coaraze, de Gerald Belkin, e un mozaic de imagini şi sunete culese într-o mică aşezare din Franţa, montate extrem de rapid. Ecourile tăcerii, de Peter Emanuel Goldman, un film care se revendică beatnicilor, izbuteşte să răsfrîngă în ciuda stîngăciilor de meserie şi a înclinaţiei naturaliste, debusolarea tristă a unui anume tineret torturat de erotism. Pe plan formal, e un exemplu caracteristic pentru tendinţele de a se dezintegra subiectul. Eu, al suedezului Peter Kylberg, un solilocviu despre singurătate şi neputinţa de a comunica, trebuie amintit pentru inovaţiile aduse în folosirea culorii. Syrinx, al animatorului Ryan Larkin, elev inteligent al lui McLaren, reface în jocuri evanescente de clar-obscur, povestea mitologică.

Dintre documentare s-a impus Kommando 52 (de Walter Heynowski, R.D.G.). Spre cer al lui Titus Mesaroş a fost primit cu interes.

O NOUĂ CONŞTIINŢĂ CRITICĂ A LIMBAJULUI CINEMATOGRAFIC

E lesne de observat că tendinţele care s-au întîlnit la festival nu pot fi despărţite de cîteva experienţe esenţiale ale cinematografului contemporan. A plutit adesea în filmele debutanţilor amintirea lui Antonioni, Resnais, Bergman, Bunuel. Unii au confundat omagiul cu calchierea, «influenţele», fireşti într-o operă primă, necondamnabile cînd sînt asimilate, au devenit simple pastişe. Scandalul, de Anna Gobbo, pare strîns din reziduurile Aventurii. Moş Crăciun are ochi albaştri, al lui Jean Eustache aplică o tehnică godard-iană fără să ajungă însă la subtilităţile şi dezinvoltura scrisului lui Godard. Un epigonism al temelor, un epigonism al expresiei. Au atras atenţia însă cîţiva realizatori ale căror filme poartă cu evidenţă semnele unei individualităţi creatoare: Jean-Marie Straub, autorul lui Nicht Versöhnt, exemplară încercare de cinematograf brechtian, un film fascinant prin glacialitatea şi ascetismul lui; Duşan Makajevici, pictor viguros al mediilor fruste aşa cum l-a destăinuit Omul nu e pasăre; Pavel Juracek, autorul lui Fiecare tînăr, peliculă remarcabilă pentru fina observaţie psihologică, pentru sensibilitatea şi tuşeul delicat al cineastului.

Paralele cu proiecţia filmelor, la festival au avut loc întîlniri consacrate problemelor distribuţiei noului cinematograf. Există pericolul ca aceste filme, experimentînd formule inedite, mai dificile, să se rupă de public (nu întîmplător, unul din cele două premii ale festivalului a fost decernat în urma referendum-ului spectatorilor din Pesaro, la care filmul lui Pintilie a ocupat locul al treilea, la o diferenţă de punctaj foarte mică de primele — performanţă admirabilă într-o competiţie la care participaseră western-uri), există ameninţarea producţiei comerciale, există concurenţa televiziunii şi a turismului. La sfîrşitul lucrărilor s-a constituit un Comitet internaţional pentru difuzarea noului cinematograf care îşi propune să sprijine tinerii realizatori, organizînd «Săptămîni ale noului cinematograf» în diferite ţări (Duminică la ora 6 figurează printre filmele alese).

Masa rotundă cu tema «Pentru o nouă conştiinţă critică a limbajului cinematografic» a prilejuit un dialog în care s-au întîlnit puncte de vedere noi, fertile. Au prezentat referate şi comunicări cîţiva filmologi de prestigiu, italieni şi străini. Comună se arată tendinţa de a aplica în studiul limbajului cinematografic sugestiile şcolii structuraliste, mai ales ale glosematicii lui Hjelmslev. Ocupîndu-se de elementele semiologice ale filmului, Christian Metz afirmă necesitatea de a aborda problemele cine-limbajului ţinînd seama de datele lingvisticii, examinează diferenţele lui faţă de limbajul verbal, urmăreşte să-i stabilească legile semiologice, analizează sintagmele filmului narativ. Roland Barthes a insistat asupra principiilor pe care le implică analiza structurală a operei cinematografice. Referatul lui Gianni Toti e o pledoarie pentru critica stilistică, Pasolini discută conceptul de stil în cinema iar Yvette Biro trăsăturile polifonice ale filmului.

George LITTERA

MISKOLĆ 66

După o impunătoare serie de succese pe plan internaţional (Marele premiu la Cannes — *Uvertura*; Grand Prix la Cracovia — *Divorţ la Budapesta*) festivalul filmului maghiar de scurtmetraj a fost aşteptat cu mare interes atît în ţară, cît şi dincolo de hotare. Curiozitatea faţă de festival a crescut şi mai mult în urma succeselor repurtate de scurtmetrajele maghiare la începutul anului 1966 la Oberhausen, unde *Elegia* lui Zoltán Huszárik a ieşit victorioasă.

Festivalul organizat pentru a treia oară la Miskolć, al doilea oraş al Ungariei, a făcut însă ca marile aşteptări să se soldeze cu o decepţie, şi cei 25 de oaspeţi veniţi din 11 ţări ca şi cei 300 de participanţi maghiari împreună cu aproximativ 2 500 de spectatori permanenţi, să vizioneze, din ce în ce mai îngînduraţi, cele 16 scurtmetraje oficial prezentate şi cele 30 scurtmetraje prezentate în afara concursului.

În palmaresul festivalului au intrat opt categorii de scurtmetraje produse pentru televiziune şi pentru cinematografe. Afară de aceste recompense juriul a mai acordat trei premii speciale, astfel încît 19 premii au fost repartizate creatorilor celor mai merituoşi. Cele 19 premii au fost cîştigate de 14 filme, deoarece *Elegia* a repurtat trei victorii, iar *Eterna înnoire*, cîştigătoarea Grand Prix-ului şi *Secolul nostru* — o serie pentru televiziune — au obţinut cîte două premii.

Ca la oricare alt festival, şi aici mulţi nu au fost de acord cu verdictul juriului, iar discuţiile stîrnite nu s-au potolit nici acum.

DESPRE CE ESTE VORBA?

Juriul a acordat marele premiu al festivalului filmului realizat de Agoston Kollányi, film cu faimă mondială, în culori, cu o durată de 90 de minute, intitulat *Eterna înnoire*, tratînd problema vieţii şi a morţii, a perpetuării speciilor, urmărind aspectele acestei probleme de la tropice pînă la Arctica, la cele mai diferite specii de animale şi plante. Opera lui Kollányi este incontestabil interesantă, e rezultatul unei munci de mai bine de trei ani, a repurtat un mare succes de public şi totuşi n-o putem considera ca o realizare într-adevăr reuşită. Textul este slab; structura discutabilă; ţi se pare că regizorul a reluat soluţiile adoptate în filmele sale anterioare şi a acumulat prea mult material într-o singură creaţie.

Celelalte două documentare premiate au stîrnit discuţii similare. Filmul *De ce?* realizat de Ana Herskó şi *Pelerinaj 65*, recompensat cu premiul special, lucrarea Marianei Szemes, nu pot fi considerate nici ele opere reuşite. Primul film este povestea a trei copii mici, lăsaţi în grija statului. Trecînd de la creşă la cămin, ei suferă pentru că trebuie să se despartă de îngrijitoarele lor pe care le-au îndrăgit ca pe nişte mame. De ce trebuie să se ajungă aici? De ce unii părinţi îşi lasă copiii în grija statului cu toate că au condiţii ca să-i crească în sînul familiei? Acesta este mesajul pe care filmul ar dori să-l transmită, dar soluţia găsită, mai ales din cauza unei redactări improprii, nu ajunge la acest mesaj şi astfel problema formulată şi în titlu pluteşte în vid, într-un spaţiu lipsit de argument social... Celălalt documentar însoţeşte un grup de turişti maghiari care au plecat la faţa locului cu ocazia celei de a douăzecea aniversări a eliberării lagărului de concentrare de la Mathausen, evocînd în legătură cu acest drum, trecutul. Nu e o temă lipsită de interes, dar nu se deosebeşte cu nimic de celelalte lucrări maghiare şi străine de acest gen.

Dat fiind însă că juriul îşi motiva, cu o expunere detailată de ordin estetic, hotărîrea de a nu premia patru alte documentare care aveau în mod evident şanse, la Miskolć a izbucnit o polemică nepotolită nici pînă azi. Problema se pune în felul următor: în urma dezvoltării televiziunii, stilul scurtmetrajului tradiţional, ca să-i spunem aşa, s-a schimbat, s-a transformat substanţial. În urma faptului că cerinţa nesăţioasă şi continuă a televiziunii pentru asigurarea programelor generează an de an mii de scurtmetraje, creatorii genului documentar trebuie să caute căi noi, forme de exprimare şi tematici inedite. Cu ocazia acestui festival toţi au supus discuţiei poziţia juriului, compus de altfel din artişti şi critici eminenţi, care nu a recunoscut acest imperativ şi nu şi-a dat verdictul pe baza acestui criteriu.

Unul din filmele ignorate de juriu *Pasărea călătoare* (realizat de József Magyar) ridică problema muncitorilor care pribegesc din fabrică în fabrică şi analizează multilateral motivele care-i determină pe aceşti oameni să-şi schimbe necontenit locul de muncă. Filmul realizat cu mult umor şi cu soluţii splendide, pornind pe căi noi, analizează această problemă nu tocmai neglijabilă.

Un alt film de asemeni nebăgat în seamă de juriu, este cel distins în 1966 cu o diplomă la Oberhausen, *Matheus Passion*, regizor Tamás Czigány care, folosind materiale de arhivă, a montat, pe muzica oratoriului «Matheus Passion» de Bach, ororile fascismului în aşa fel încît textul poetic al patimilor ne povesteşte parcă cele văzute.

Cel de al treilea film omis din palmares este tot o operă a lui Tamas Czigany, *Derkovits*, în care se prezintă într-o formă nouă operele unui mare pictor proletar maghiar.

Aceste trei filme constituie nişte experienţe în domeniul filmului documentar pe drumul înnoirii sale, a documentarelor fundamental diferite de filmele de televiziune, şi tocmai ele au rămas nepremiate!

Al patrulea film *Aşa este războiul* (regizor: Pál Schiffer junior) un reportaj din Vietnam, dar unul dintre cele mai bune în acest gen, a fost respins de juriu pe motivul că ar avea un «text schematic».

Lăsînd la o parte însă aceste patru filme, documentarele maghiare trec printr-un moment de stagnare. Motivele acestei stări de fapt sînt analizate acum de către specialişti.

DISCUŢII, MEREU DISCUŢII...

Şi palmaresul filmelor de ştiinţă popularizată a suscitat discuţii aprinse. Cel mai interesant film din cadrul festivalului a fost creaţia lui Tamás Somló, *Muzica şi maşina de calcul*, o operă într-adevăr nouă. La început se arată legitatea matematică existentă în succesiunea sunetelor, pe urmă se demonstrează cu exemple că maşinile de calcul pot elabora din operele marilor compozitori anumite tabele caracteristice. Şi la urmă, pe baza unui astfel de tabel, maşina compune o muzică ce este la rîndul ei cîntată de interpreţi cunoscuţi. Dincolo de forma sa interesantă, filmul pune la îndemîna spectatorilor o serie de date noi.

Bogată a fost şi recolta desenelor animate în cadrul acestui festival (16 opere) şi a crescut şi numărul filmelor de păpuşi (5 lucrări). Din păcate afară de două, (*Homo Faber* de Tamás Szabó şi *Eldorado* de Lászlo Réber) restul sînt toate foarte discutabile.

CONCLUZIE

Creatorii filmului maghiar de desen animat, în ciuda unei recunoaşteri pe plan internaţional şi a unor succese repurtate, şi-au luat rămas bun de la festivalul de la Miskolć — ca şi ceilalţi creatori ai genurilor de scurtmetraje — sub semnul unei mari nelămuriri.

György FENYVES



Un alt scurt-metraj ignorat de juriu se intitulează Pasărea călătoare **(realizat de I. Magyar) în care se ridică problema muncitorilor ce pribegesc din fabrică în fabrică ca nişte păsări călătoare.**

Televiziunea mondială la cea de-a III-a ediție a festivalului internațional

PRAGA

DEDUT STATISTIC

Dimensiunile unui festival se exprimă uneori mai direct prin cifre decît prin semnele alfabetului. Așadar, Praga 1966: Al III-lea festival internațional al filmelor de TV; 30 de țări participante; 48 de filme de televiziune (piese de teatru, documentare-artistice, reviste muzicale, balete); 2.286 minute de proiecție; 257 de delegați reprezentînd 47 de organizații de TV; 58 de ziariști străini acreditați la Centrul de Presă al festivalului; 13 membri în juriul internațional prezidat de Otto Nes, directorul Televiziunii norvegiene; 7 premii — Premiul principal plus 6 «Oscar-uri pragheze»: pentru regie, pentru scenariu, pentru imagine, pentru interpretare, pentru scenografie și pentru muzică.

ZIUA DE MUNCĂ — 8 ORE

Și la Praga, ziua de muncă a fost de 8 ore. Am privit cu atenție o enormă cantitate de programe. Nu ne-am dezlipit de ecran 7 zile. Unii realizatori ne-au retribuit bine munca; alții mai prost, alții au fost atît de săraci în inspirație încît fără să vrem ne-am adus aminte că «de unde nu-i...»

Valuta cu care am fost retribuiți este unică: ideea, inspirația, originalitatea. Am păcătui dacă am spune că șederea noastră în fața micului ecran a fost nerentabilă.

După un început timid, neconvingător, după numai 48 de ore, televiziunea mondială s-a ambiționat să infirme opinia — foarte aproape să prindă rădăcini — că se află într-o criză a ideilor, a originalității și a talentului.

Documentarul, filmul muzical (muzical pur și simplu sau muzical-distractiv, sau muzical-didactic) tele-drama au fost mărturii ale căutărilor televiziunii care-și dorește un specific bine definit. Dincolo de toate deosebirile, de calitate, gen, durată, s-a desprins ca un numitor comun contemporaneitatea și umanismul tuturor producțiilor.

A fost reconfortant să constați că studiourile din aproape toate țările pun în discuție în diverse modalități relația om-fericire.

CE NE-AU PROPUS ANUL ACESTA ÎNVINGĂTORII DE ANUL TRECUT?

Japonia, cîștigătoarea din 1965 a «Premiului principal — Praga de aur» pentru foarte frumosul documentar poetic *Egretele albe și copiii*, revine după un an cu *Pentru fericirea lor* care, abordînd din nou problema, desigur înduioșătoare, a recuperării pentru viață a copiilor infirmi, amintește prea mult de trecutul succes. Filmul nu este lipsit de o autentică valoare științifică dar cochetează prea pe față cu melodrama.

Al doilea film japonez, un lung metraj, *Gara* — supune atenției noastre trei cupluri care pe fundalul agitat al unei gări materializează trei ipostaze, trei dimensiuni ale nefericirii.

N-am putut aplauda fără rezerve nici buna meserie de montaj a regizorului, nici marea, expresiva mobilitate a camerei de filmat, împiedicați fiind de tezismul ostentativ al scenariului și al dialogurilor. R.F. Germană n-a mai emis pretenții la premiul pentru regie cîștigat la ediția precedentă a festivalului pentru merite indiscutabile (cu lung metrajul *Dragonul*).

Nici *Zilele mîniei*, nici *Woyzeck*, lung metraje de o tradițională sobrietate actoricească și regizorală n-au strălucit prin fantezie, prin acel «ceva» specific unui film de televiziune, vînat de toate festivalurile internaționale, nespus de așteptat și la Praga.

Televiziunea sovietică a adus în competiție pelicule mai bine și mai modern fotografiate decît cea care a cîștigat anul trecut premiul pentru imagine.

Realizatorii televiziunii din Budapesta n-au mai fost patronați de data aceasta de geniul lui Tolstoi (anul trecut au obținut premiul pentru cea mai bună interpretare masculină cu filmul *Moartea lui Ivan Ilici*), ci de cel al baletului din Pecs. Schimbarea de mentor artistic nu le-a priit. Revista maghiară *Dragoste de iarnă* profită de frumusețile înghețate ale Balatonului iarna, dar nu adaugă acestora decît foarte puține frumuseți cinematografice.

Cîștigătoare destul de discutabilă a premiului pentru scenariu din anul trecut, Televiziunea din Varșovia a concurat pentru unul din «Trofeele 1966» cu: *Biletul pentru frizer* — un scurt metraj artistic agreabil în ultimile 10 minute și naiv moralizator pînă atunci și *Homo Varsoviensis*, documentar foarte adevărat, foarte emoționant, despre locuitorii Varșoviei renăscute. Construcția filmului nu se remarcă printr-o mare originalitate; matematic se inserează între imaginile prezentului, contrapunctîndu-le, imagini de cronică din anii ocupației hitleriste. Din păcate, pe lîngă sentimentul de «deja văzut» al formulei compoziționale, comentariul filmului nu-și păstrează cu consecvență tonul inteligent alunecînd uneori spre «prospectul turistic oral».

Cîștigători anul trecut a două mențiuni speciale cu *Pablo Casals la 88 de ani*, realizatorii studiourilor americane de televiziune CBS ne-au propus un alt film-portret despre o personalitate la fel de cuceritoare — Strawinski.

A fost totuși greu de înțeles cum niște studiouri în care se cunoaște multă meserie de televiziune, cum un realizator, David Oppenheim — cu un bun renume internațional, l-au putut amesteca pe Strawinski, în cîteva rînduri, cu reclamele lui General Telephone and Electronics.

Cehoslovacia a debutat în aceeași dimineață cu ambele filme: *Reintîlnire cu instrumentele de suflat* și *Plecarea cu toamna*. Premierele țării gazdă au fost așteptate cu interes, cunoscute fiind succesele televiziunii cehoslovace la mai toate festivalurile internaționale. Se pare însă că echipa realizatorilor praghezi «joacă mai bine în deplasare decît acasă», pentru că anul acesta, ca și anul trecut, s-a bucurat de cel mai mare succes la juriul telespectatorilor cehoslovaci. *Reintîlnire cu instrumentele de suflat* realizat de Zdenek Podskalsky (cunoscut la noi prin filmele de televiziune *O mie de vederi în spatele culiselor* și *Revista pierdută* premiate la festivalurile programelor de varietăți de la Montreux) este un eseu — cam în afara interesului publicului mondial — despre rolul fanfarelor în viața cetățeanului cehoslovac, de la naștere și pînă la moarte.

Există cîteva secvențe (gara, nunta, înmormîntarea) care au ritm, umor sau poezie de bună calitate, surprinse de un ochi modern, experimentat.

Lung metrajul *Plecarea cu toamna* e semnat de Vaclav Krska, regizor al studiourilor de la Barandow, laureat al Premiului de stat; el a consacrat filmul său pentru acest festival talentului strălucitor al actriței Blanha Bohdanova. În acest film — un frumos studiu psihologic, construit modern, cu planuri de acțiune aparent contradictorii, cu paranteze cinematografice expresive — Blanha Bohdanova abordează cu o fină sensibilitate rolul unei femei — tînără și frumoasă — poate prea frumoasă pentru închistatul oraș de provincie în care trăiește și în care-și ratează viața.

Solitudinea, cinismul, disperarea, fronda găsesc la Bohdanova materializări actoricești foarte personale.

SUCCESELE EDIȚIEI 1966 A FESTIVALULUI

După aprecierile specialiștilor și gazetarilor, surprizele festivalului din acest an le-au oferit România și Belgia. Televiziunea română cu *Omul și camera* și *Vorbe de carton*, iar Belgia cu filmul *Mormîntul deschis* (R-T. Belgiană); însă Franța — remarcau gazetarii — n-a prezentat nimic anul acesta tocmai în unele genuri în care ea este foarte avansată.



NOTE CĂLĂ

Vizităm Marea Britanie în perioada în care gălăgioasele mașini electronice de calculat înregistrează o nouă scădere a numărului spectatorilor de cinema în avantajul net al industriei papucilor de casă, al scaunelor pliante și, bineînțeles, al televiziunii, ale cărei antene continuă să invadeze masiv frumosul peisaj insular.

Parcelată pe două canale, grava televiziune oficială engleză (B.B.C.) își dispută la rîndul ei prioritatea cu Antrepriza Independenților, ale cărei emisiuni — transmise de postul I.T.V. — par să fie mai căutate. O anchetă inițiată de iscoditorii reporteri ai unui ziar londonez aduce lumină în problema «cine-i mai tare», 60% din telespectatori pronunțîndu-se în favoarea particularilor. Tributar «volens-nolens» reclamelor comerciale prezente în cantități excesive, I.T.V.-ul oferă în compensație programele cele mai condimentate în care — firește — «suspense»-ul ocupă un loc de frunte.

Printre cele cîteva cicluri de filme «thrillers», care au adus popularitate Independenților, mărind cifra de afaceri a fabricilor de calmante, este și cunoscutul *The Saint (Sfîntul)* despre succesul căruia, dorind să tac unele «aprecieri pozitive» interlocutorului meu de la B.B.C. sînt rugat să trec peste asta întrucît — spunea el — episoadele inspirate de romanul lui Leslie Charteris pun Anglia într-o lumină mai puțin roză.

*

Fără intenția de a adăuga piramidelor de la Gizeh, colosului din Rhodos sau farului din Alexandria un mezin, arhitecții englezi au trasat pe spațiul

gazonat
ca o fin
cîtiva an
imenș s
ridicat,
nului ce
Corporat
Centru
1 500 or
urmînd
de prod
culori)
tare, pre
În cele
reușim s
tițiile pie
micul ec
bandă m
între un
Dacă
torilor pe
De la cu
și pînă la
rește cu
program
caracter
putea sp
program

ZIG-

După
vizitarea
și Stratf



NOTE DE CĂLĂTORIE

…ada în care gălă-
… calculat înregis-
…i spectatorilor de
…triei papucilor de
…neînțeles, al tele-
… să invadeze masiv

…a televiziune ofi-
…la rîndul ei priori-
…lor, ale cărei emi-
…. — par să fie mai
…coditorii reporteri
…mină în problema
…ctatori pronunțîn-
…butar «volens-no-
…zente în cantități
…nsație programele
— firește — «sus-
…e.
…e «thrillers», care
…ților, mărind cifra
…, este și cunoscu-
…esul căruia, dorind
… interlocutorului
… peste asta întrucît
…te de romanul lui
…tr-o lumină mai

…delor de la Gizeh,
…i din Alexandria
… trasat pe spațiul

gazonat al unui liniștit cartier londonez — poate ca o fină aluzie la incertitudinea care plana acum cîțiva ani asupra viitorului celei de-a opta arte — un imens semn de întrebare. În limitele acestuia s-au ridicat, cărămizii, opt paliere ale clădirii modernului centru de televiziune, «*The British Broadcasting Corporation*».

Centrul are astfel o capacitate anuală de peste 1 500 ore de film monocrom destinat televiziunii, urmînd ca în faza finală să cuprindă opt studiouri de producție (două utilate pentru transmisiuni în culori) două garnituri de studiouri pentru prezentare, precum și un vast bloc de ateliere și anexe.

În cele opt ore dintre *breakfast* și *five o'clock*, abia reușim să deschidem cîteva uși, să asistăm la repetițiile piesei «Janni, Oh!, Janni», să recepționăm pe micul ecran emisia unor fragmente înregistrate pe bandă magnetică (imagine-sunet) sau să schimbăm, între un lift și altul, impresiile.

Dacă sondajele oglindesc preferința telespectatorilor pentru independenți, aceasta nu înseamnă că programele B.B.C.-ului nu se bucură de succes. De la cursul de limbă franceză «Bonjour François» și pînă la serialul cu Sherlock Holmes totul se urmărește cu real interes. Se reproșează totuși acestor programe o oarecare monotonie alimentată poate de caracterul grav, oficial al emisiunilor. Exagerînd s-ar putea spune că B.B.C.1 și B.B.C.2 nu-și transmit programele, le oficiază.

ZIG-ZAG BRIGHTON — MANCHESTER

După o călătorie în zig-zag, care ne-a prilejuit vizitarea localităților Brighton, Coventry, Birmingham și Stratford Upon Avon (orașul memorial Shakespeare), sîntem conduși în studiourile de televiziune Granada din Manchester, aparținînd concurenței.

Fără nici un abonat și fără subvenții de stat, independenții trăiesc exclusiv din comenzile publicitare ale diferitelor firme sau din negocierea în afară a serialelor lor — pentru realizarea cărora investesc, alături de capital și eforturi, o doză apreciabilă de inventivitate. Ar fi greșit să se creadă că mobilul principal al activității independenților este «relaxarea» telespectatorului avid după rația sa zilnică de «suspense» pe care I.T.V.-ul o strecoară savant între emisiunea pentru părinți sau serviciul divin și reclama biscuiților Weston's. Asistăm doar la turnarea filmului «Programul școlar» în curs de producție, al cărui scop educativ nu poate fi contestat nici chiar de concurență. Se pare că problema educației este singura verigă de legătură între cele două case de televiziune obligate prin lege să coopereze.

Pe un alt platou stăpînit parcă de degetul micului Harpocvat, o echipă de actori repetă, în fața obiectivelor, un episod din serialul *Strada încoronării*, în timp ce un scenograf, mai imaterial decît însuși John Brandy, dă prin intermediul ecranului aflat undeva în camera sa «teleindicații» asistenților, înzestrați cu căști de recepție.

Nu vom părăsi noua și primitoarea clădire a «mai puțin ortodoxilor» din Manchester, înainte de a remarca succesele obținute în domeniul spinos al reclamei comerciale televizate, care atrage prin concizie, uimește prin fantezie și fascinează prin inteligență.

CAKE À LA HITCHCOCK

În vreme ce «The British Broadcasting Corporation» se grăbește să pună punct marelui său semn de întrebare iar I.T.V.-ul să cîștige de la o zi la alta teren, bătrîna cinematografie britanică nădăjduiește, cu optimismul certificat de investirea speranțelor și a capitalurilor deseori contopite, să-și regăsească — o dată cu spectatorii — echilibrul visat. Așa se explică faptul că în ciuda scăderii cu 80% a biletelor vîndute în urmă cu două decenii, casele producătoare engleze realizează anul acesta peste 70 lung metraje jucate.

În bătălia cu micul ecran, s-au angajat astfel tunuri de tragere lungă, Eastman color, Panavision, panoramic și super-panoramic o dată cu sexapealul platinat al Ursulei Andress, cu umorul lui Norman Wisdom, cu prezența mai puțin scenică și mai mult muzicală a grupului Beatles, cu celebritatea irlandezului Sean Connery (James Bond 007) și bineînțeles cu imbatabila artă a «suspense»-ului lui Hitchcock care prepară, după cunoscutele sale rețete, o nouă «felie de prăjitură» (Definiția aparține lui Hitchcock).

IMPERIUL FICȚIUNII INDUSTRIALIZATE

Sîntem la Pinewood, în incinta uneia din cele mai mari studiouri cinematografice de peste canal, aparținînd lui Arthur Rank. El stăpînește, la cîteva mile de Londra, un teren cu o suprafață de 50 hectare pe care sînt instalate, alături de marile și micile platouri acoperite sau de atelierele diferitelor departamente ale industriei filmului, variatele construcții cu caracter permanent datorită cărora sîntem purtați cînd pe străzile periferice ale New-Yorkului, cînd în jungla malaeză, cînd pe teritoriul încă neexplorat al planetei Marte.

Păzit cu străşnicie de indiscreția gălăgioasă a reporterilor sau de privirile fascinate ale colecționarilor de autografe, acest vast imperiu al ficțiunii industrializate ascunde, în spatele cunoscutei sale embleme — gongul lovit de un atlet — nostalgia epocii de aur (1937—1955) în care Lordul Arthur Rank, regele neîncoronat al cerealelor și al cinematografiei stăpînea pe lîngă 60% din exploatare și 50% din studiourile britanice, mii de săli de cinema și cofetării aflate dincolo de hotarele Angliei, în Italia, Franța, Olanda și în Statele Unite.

Clătinîndu-se de mai multe ori, puternicul trust devenit, prin diferite fuzionări, *The Rank Organisation*, își cheltuiește astăzi efortul căutînd să reziste setei de activitate pe care n-o pot stinge nici valurile artificiale ale imensului bazin exterior de la Pinewood, nici modernul echipament american de studio *Mitchell* și nici prezența pe platourile sale a unor celebrități ca Charles Chaplin.

SOPHIA, CONTESĂ DIN HONG KONG

Părăsindu-și confortabila vilă de pe malul lacului Geneva, după nouă ani de la premiera ultimului său film *Un rege la New-York*, Charles Chaplin se află, așadar, din nou pe platourile de la Pinewood, unde realizează filmul color *O contesă din Hong Kong*.

Într-unul din decorurile lui Don Aschton — un luxos apartament de vapor — marele Charlot, dezbrăcat de celebra sa recuzită actoricească, dă indicații Sophiei Loren. Sprinten, gata oricînd să «arate» personal tehnica unui «surîs» sau mecanismul complicat al unei «întoarceri», genialul artist regizează a doua comedie în care nu joacă. În cel de-al 52-lea an al activității sale creatoare ca regizor, scenarist, compozitor și actor al unui număr de peste 80 de filme, Chaplin trăiește calda emoție a debutului: un exces de scrupul artistic și regizorul anulează indicația anterioară pe care o reia, peste o clipă, nu înainte de a-și cere politicos scuze.

Fermecătoarea Sophia Loren — a cărei copie mai puțin fidelă o văzusem la muzeul de ceară *Madame Tussaud* la Londra — are în acest film ca partener alături de Geraldine, Josephine, Victoria și Sidney Chaplin, pe Marlon Brando.

Pe platoul vecin se finisează decorurile filmului *Fahrenheit 451*, un vechi proiect al cunoscutului regizor francez François Truffaut care după «lucida» melodramă *La peau douce* încearcă să-și potolească dorința de a aborda genul științifico-fantastic, filmînd paroxisme, deși aceasta este — așa cum declară regizorul — în sensibilă contradicție cu caracterul său realist. Protagoniștii noului său film sînt Julie Christie, deținătoarea recentului premiu Oscar pentru excepționala sa creație din *Darling*. (Cu prilejul turneului întreprins de Royal Shakespeare Company a vizitat România).

Tînăra actriță Rita Tushingham din filmul lui Richardson, *Gustul mierii*, repetă pe un al treilea platou interior o scenă «dificilă» din filmul color *The Trap (Capcana)*. Prinsă cu barca în vîrtejul amețitor al unei cascade înspumate — tot atît de artificială ca și gongul de ipsos al Organizației Rank — Rita se zbate pe jumătate leșinată, în fața nemiloasei morți și bineînțeles a... aparatului de filmare.

UN CEDRU DE 400 ANI ȘI 30 HA DE AGITAȚIE

Al doilea din cele patru mari studiouri cinematografice de peste canal se află la Shepperton, a cărui emblemă — un cedru libanez în vîrstă de 400 ani — acoperă peste treizeci hectare de agitație.

Instalat în faimoasa «*Old House*» a Lady-ei Caroline Wood, studioul dispune, în afara celor 15 platouri utilate modern, de o puternică bază tehnică și un aparat de producție capabil să satisfacă în timp util, cele mai neașteptate cereri. Se folosește exclusiv sistemul locațiunii, acceptat de producători ca cea mai rentabilă formulă de lucru.

În cartea de aur a Sheppertonului întîlnim, alături de marile personalități regizorale engleze și străine, numele nu mai puțin ilustre ale starurilor de cinema ca: Laurence Olivier, Anthony Quinn, Gregory Peck, Danielle Darrieux, Irina Papas, Leslie Caron, Elizabeth Taylor, Maureen O'Hara, Cary Grant și mulți alții. Cu litere mai mici decît își pot închipui unele telespectatoare, figurează și numele interpretului lui Simon Templar zis Sfîntul — serialul în discuție fiind realizat pentru I.T.V. la Shepperton. Tot aici se realizează în prezent al 40-lea episod din *Danger Man (Omul periculos)*, un nou ciclu de «filme negre» destinate televiziunii.

Am asistat pe platoul C la realizarea unui fragment din filmul de factură fantastică *Dalek's Invade Earth (Invazie pe pămînt)*, debutul «color» al unui tînăr uscățiv cu multe dioptrii care — mizînd pe indiscutabilul succes de casă al farfuriilor zburătoare și al marțienilor din jurul său, își joacă zîmbind nu atît reputația, cît însăși cariera de regizor.

«High-life»-ul Sheppertonului rămîne la această oră totuși echipa filmului *Casino-Royale* pe al cărui generic apar, alături de cunoscutul regizor-actor american Orson Welles, de Peter Sellers și de veteranul David Niven, vedeta elvețiană Ursula Andress, calificată recent drept «cea mai frumoasă femeie din lume». Blondă, înaltă, cu fruntea galbată și pomeții proeminenți, actrița — într-un decor-dormitor roz-bombon scăldat în oglinzi — își verifică eroic ținuta, vocea, talentul și poate chiar titlul omologat nu demult.

*

Am regretat desigur că timpul fărîmițat cu ceremonioasă obiectivitate de celebrul Big-Ben nu ne-a îngăduit un popas pe platourile poate mai puțin monumentale, mai puțin confortabile și mai puțin utilate ale «neconformiștilor» de la Free-Cinema, al cărui bilanț prilejuit de aniversarea unui deceniu de activitate ne-ar fi interesat. Organizatorii programului ne-au oferit în schimb posibilitatea unei vizite la British Film Institute din Londra, care-și îndreaptă cu consecvență eforturile spre realizarea unor idealuri pe cît de nobile și frumoase pe atît de greu de atins. Propunîndu-și să schimbe diametral optica spectatorului atras de banalitatea lansată cu reclame exorbitante, o mînă de oameni s-au pornit să încurajeze producția filmelor *BUNE* și să ajute publicul în aprecierea lor.

Pe lîngă una din cele mai bogate și metodice arhive de filme din lume, Institutul administrează și cinemateca *(National Film Theatre)* pe ecranele căreia rulează regulat — fără îngrădiri de vechime, naționalitate sau «business», filme de un deosebit interes istoric, tehnic sau artistic.

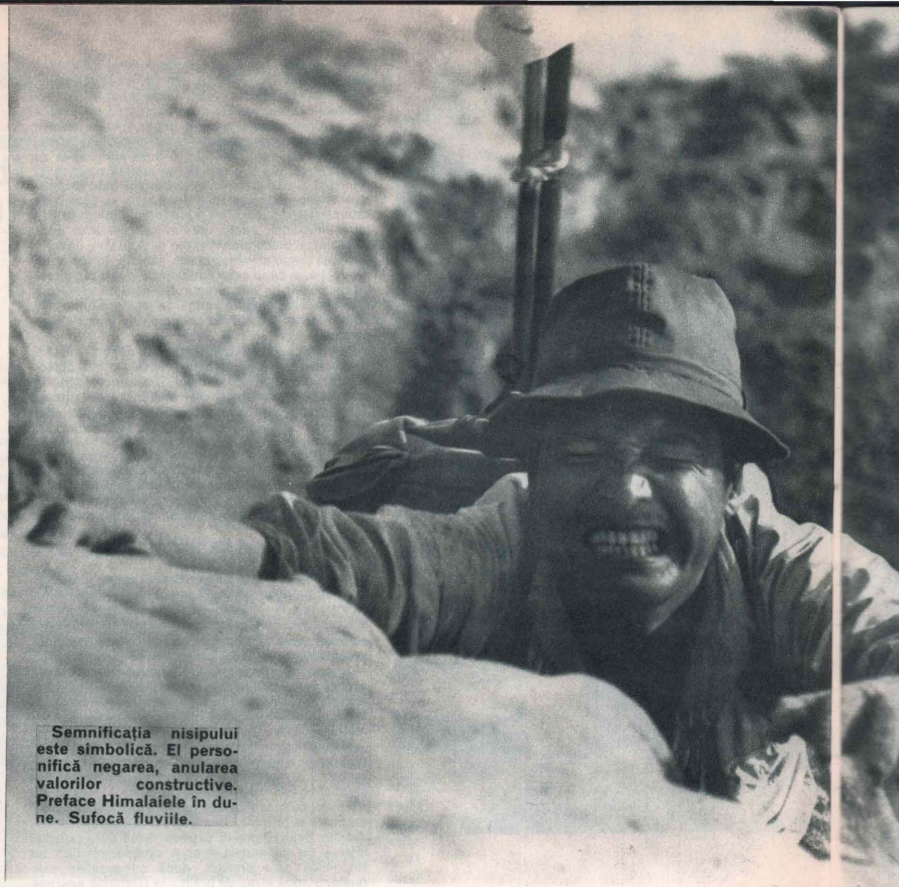
Giulio TINCU

UN FILM PE LUNĂ

cinema

Numeroase planuri și cadre sugerează, evocă sau copiază (cu deliberare) stampe celebre ale plasticii nipone. (În imagine, Kyoko Kishida.)





Semnificația nisipului este simbolică. El personifică negarea, anularea valorilor constructive. Preface Himalaiele în dune. Sufocă fluviile.

un mare actor japon

NISIPUL

FEMEIA NISIPURILOR,

o producție 1964 a studiourilor japoneze.

Regia: **Hiroshi Teshigahara.**
Scenariul: **Kobo Abe, după propriul roman.**
Imaginea: **Hiroshi Segawa.**
Muzica: **Tohru Takemitsu.**

Există un blestem al semnului convențional și al semnificației apriorice de care cronicarul nu poate scăpa, și cronicarul de film mai cu seamă. Ca într-un sistem de semnalizare codificat, referințele la celelalte arte se declanșează cu un automatism deznădăjduitor. Și dacă autorul filmului mai este — așa cum se și cuvine să fie — un artist plural, care-și gîndește filmul nu numai în desfășurare (în concepția de ansamblu, altfel spus), ci și în ipostazele succesive ale incrementirii, adică în fotograme (componentele statice în dialectica mișcării), atunci obligația metaforei capătă exigența inexorabilă a viciului familiar: nu se poate evita. Dacă deci regizorul își compune cu grijă cadrul, potrivit unor reguli proprii de echilibru și de simetrie a gestului cu decorul, dacă aceste principii compoziționale sînt mai aproape de canonul general al consensului majorității, opera capătă acolada și i se conferă titlul suprem de noblețe artistică: e declarată clasică.

Evident, se uită sau se ocolește cu dibăcie problema «neglijenților», adică a acelor autori de filme care **par** (subliniez **par** numai) că nu acordă atenția maximă rigorilor cadrului. De fapt, se știe de cînd lumea și pămîntul că actul de creație este organizare, în primul rînd organizare; indiferent dacă operează cu elemente concrete sau cu proiecțiile lor în planul gîndirii, cu abstracții, artistul înfățișează relații fenomenologice, legături adică. Or, relațiile nu se stabilesc, acțiunile și reacțiunile nu funcționează decît în virtutea unor legi. Aceste legi (descoperite sau nu încă) înseamnă organizare. Haosul este cazul limită, dar contingentul, accidentalul sînt funcții dependente ale legii hazardului, care-și are seriile ei cu succesiuni precise, așadar previzibile.

CRISTALUL ȘI NISIPUL

Perfecțiunile de cristal ale «stiliștilor», considerați de majoritatea citi-



...ponez:

...coleşte cu
...nţelor», a-
...e care **par**
...nu acordă
...drului. De
...i pămîntul
...organizare,
... indiferent
...e concrete
...ul gîndirii,
...ează relaţii
... adică. Or,
...cţiunile şi
...ă decît în
... legi (des-
...mnă orga-
...limită, dar
...sînt funcţii
...hazardului,
...succesiuni

...PUL

...ale «stilis-
...itatea citi-

torilor ca exponenţii «stilurilor model» (Racine sau Puşkin, Tacit sau Matei Caragiale, de pildă) şi «neglijenţele» — calculate — ale transcriptorilor de «procese-verbale» (din categoria Stendhal sau Camil Petrescu) sînt limitele între care se poate vorbi de «stilurile» literaturii. (Şi iată-mă cedînd la ispita inevitabilei comparaţii). La fel, între Fritz Lang (din **Nibelungii**), Carl Dreyer (din **Patimile Ioanei d'Arc**), Jean-Luc Godard (din **Dispreţul**), Buster Keaton (din **Navigatorul**) — pe de o parte — şi Marcel Carné (din **Les Enfants du Paradis**), Alain Resnais (din **Hiroshima, mon amour**) sau Visconti (din **Ghepardul**) — pe de altă parte — se înscriu toate posibilităţile (de pînă acum) ale exprimării în imagine cinematografică. Este un vechi adevăr că artiştii (se spune artiştii mari ca şi cum ar exista şi artişti mici sau, ca şi cum existînd, ar fi altceva decît mici) îşi au stilul propriu, mai exact particularităţi stilistice datorită cărora se deosebesc de alţi artişti, prin caracteristice de exprimare a adevărului artei, caracteristici în temeiul cărora operele lor realizate poartă, chiar şi fără semnătura olografă, marca depusă a autorului. Un asemenea artist este regizorul japonez Hiroshi Teshigahara, autorul filmului **Femeia nisipurilor.** Ca să scap şi de cea de-a doua referire codificată şi obligatorie, care se impune în cazul acesta, mă voi lăsa pradă farmecului «exotic» pe care de regulă producţia japoneză, deci extrem-orientală, trebuie să-l exercite asupra europenilor şi voi scrie că în **Femeia nisipurilor** numeroase planuri şi cadre sugerează, evocă sau copiază (cu deliberare) stampe celebre ale plasticei nipone, Hiroşighe, Hokusai etc. Şi cu asta demonul referirii fiind satisfăcut mă pot gîndi la film. Că în cutare sau în cutare loc grafica cadrului de film seamănă cu grafia stampei nu e de mirare, de vreme ce şi plastica niponă şi filmul cu pricina se desfăşoară în acelaşi decor naţional. Privite din acelaşi unghi, la aceeaşi oră din zi (sau din noapte) — o tufă de accacia, un golf marin sau un cocostîrc vor arăta destul de asemenea şi într-o stampă şi într-un film (în ciuda tuturor stilizărilor desenatorului sau ale operatorului). Elementul subiectiv, sentimentul clipei, psihologia contemplatorului joacă, fireşte, un rol în viziunea respectivă, dar ele înrîuresc nuanţele, implică zonele inefabile ale percepţiei. Esenţa obiectului sau a peisajului contemplat, osatura principială rămîne aceeaşi: de aici — aerul comun ambelor forme de exprimare, senzaţia de viziune «reluată» sau «preluată» prin intermediul altei arte.

ARTA ÎNSEAMNĂ ORGANIZARE

Femeia nisipurilor abordează propoziţia filozofică a eliberării prin cunoaştere şi ajunge la concluzia dialectică a libertăţii ca necesitate înţeleasă.

Această imagine a demnităţii suferinţei umane ilustrează parcă eseul optimist al lui Camus: «Mitul lui Sisif.»



Problema pentru regizor (care adaptează un roman de mare succes al lui Kobo Abe) nu era uşoară, pentru că ispita de a demonstra această eliberare făcînd apel la datul realităţii era mare. Dar lucrul artei (adică al ficţiunii) — despre care spuneam că este organizare — este şi invenţie. Arta este adică organizarea invenţiei, a ficţiunii. Şi realiste cu adevărat nu sînt operele care copiază, ci acelea care inventă. Realismul ficţiunii este altul decît realismul faptului real. De aceea, Teshigahara a inventat un fapt posibil în ordinea ideală a evenimentelor. Şi-a pus personajele să acţioneze în condiţiile unui conflict excepţional, în condiţii amplificate deliberat, împingînd virtualitatea realului dincolo de limită şi demonstrînd finalmente că aceasta este de fapt realitatea obiectivă. Privită în sensul concepţiei regizorului Teshigahara şi cu ochiul operatorului Hiroshi Segawa, realitatea se dovedeşte a nu fi deloc lumea simplificată în două culori cu care ne obişnuisem cîndva, ci un univers palpitant, sfîşietor, divers şi uluitor, imprevizibil uneori, derutant, în care efortul de libertate şi de cunoaştere se justifică şi are preţ. Demnitatea umană dobîndeşte valori reale numai cînd este rezultatul unei lupte cu negaţii colosale, de proporţii zeieşti, pe măsura elanului şi a setei de cunoaştere umane. Conştiinţele nu se călesc şi nu devin valori în confruntarea cu negaţia de cîrpă sau cu fantome factice. Iată de ce — cu ştiinţa sculptorului, care la o statuie monumentală, făcînd bicepşii mai lungi, ochii mai mari şi genunchii disproporţionaţi, nu calcă regula numărului de aur al compoziţiei plastice, dimpotrivă o respectă, ştiind că ansamblul se armonizează şi efectul obţinut este de echilibru desăvîrşit — Teshigahara a opus celor doi oameni obişnuiţi puşi în condiţii de excepţie un mediu monstruos.

Entomologul din Tokio, capturat într-o groapă de nisip înconjurată de dune apocaliptice, nu poate evada din condiţia aparentă. «**Nisipul nu formează** — declară regizorul — **şi nici nu poate forma o dună atît de înaltă, încît un om să nu se poată căţăra pe ea. Rîpele înalte de nisip, care înconjurau cabana din «Femeia nisipurilor», au fost construite special pentru filmări, într-o mică regiune numită Hamatsu, în apropiere de muntele Fuji, la aproximativ 200 de kilometri de Tokio. De asemenea, nisipul nu se prăbuşeşte în avalanşe ca zăpada — deşi reprezentarea cinematografică a avalanşelor are, dinamic, atîta forţă încît operatorul este impresionat»**. (Apud «**Film Quarterly**», nr. 2/1965). Nisipul, de care are atîta nevoie cineastul este, în plan material, un mobil. Datorită nisipului, tînărul profesor din capitală — entomologul în vacanţă, pornit în căutarea unei anumite specii de insectă a nisipului, specie de care să-şi lege, prin descoperire, numele — este capturat cu şiretenie de ţăranii unei obşti sărace şi claustrat într-o groapă. Nisipul are, în raport cu sătenii, două valori vitale: dacă nu este stăvilit, dacă adică nu este săpat şi îndepărtat în permanenţă din calea vîntului, sporeşte dunele şi acoperă satul; dar astfel dislocat este vîndut la un preţ scăzut şi, bineînţeles, în secret, fraudînd fiscul şi recepţia de calitate, comanditarilor unei societăţi de construcţii; şi societatea îl cumpără ieftin, pentru că nisipul, avînd prea multă sare, este impropriu pentru construcţii.

UN RĂU NECESAR

Pentru tînăra văduvă pe care o găseşte în groapă şi care, pînă la capturarea profesorului, este singura paznică — silită — a satului, unicul luptător împotriva invaziei elementului natural, nisipul este raţiunea existenţei: nu pentru că în schimbul muncii istovitoare, pe care o depune pentru

colectivitate, capătă hrană şi apă, ci pentru că, dacă n-ar exista amenințarea nisipului (sub o avalanşă i-au pierit bărbatul şi copilul), femeia şi-ar pierde importanța socială de care e conştientă. Ar deveni o văduvă oarecare, lipsită de perspective, incapabilă să se realizeze altminteri. Pentru ea — după încercarea morală prin care a trecut pierzîndu-şi familia, încercare pe care a înfruntat-o cu stoicism — nisipul este un rău necesar, un dat înrobitor care-i condiționează sensul existenței. Un escavator — pe care țăranii, chiar dacă ar avea posibilitatea materială, nu l-ar cumpăra, mîna de lucru fiind mult mai ieftină — ar echivala cu moartea ei civilă.

Aşadar, nisipul este, în planul material, numitorul comun al acestor fracții de umanitate. El condiționează, din motive diferite, existența materială, dar şi realizarea în plan moral a protagoniştilor. Pentru femeie înseamnă hrana zilnică şi sentimentul reconfortant al valorii sociale, pentru săteni — viața (chiar dacă mizerabilă, în fond) şi asigurarea ei materială (prin comercializare), iar pentru entomolog — profesiunea, deci salariul şi mica şansă de a-şi perpetua, prin descoperirea insectei specifice, numele.

În planul ideal, fabulatoriu, semnificația nisipului este simbolică. Personifică negarea, anularea valorilor constructive. Un bob silicios, purtat de vînt în miriade de exemplare, înveleşte — pătură călduță şi iremediabilă — lanuri, aşezări, civilizații. Netezeşte excrescențele solului-şes şi unde au fost turnuri marchează un muşuroi imperceptibil. Preface Himalaiele în dune. Sufocă fluviile. Reduce oceanele la scara unei bălți tulburi. Întinde uriaşe pete galbene pe hărți. Şterge amintirile. Conservă relicve pentru arheologi. Demiurg al pustiului rotund, orizontal. Civilizațiile au fugit ciclic de-a lungul ecuatorului, urmărite de furtuna istorică a nisipului.

VITALA NEGARE A NEGAȚIEI

Iată de ce acestei negații, amplificată pînă la coşmar, dar existentă obiectivă în natură, regizorul îi opune afirmarea omenească din admirabila scenă de dragoste, sugerînd prin perpetuare, eterna opoziție a omului, vitala negare a negației, care-i justifică existența şi-i poate asigura perenitatea. Şi grandoarea de protocol uman îi este dată acestei îmbrățişări a celor doi de nisipul care se cerne inexorabil prin tavan peste trupuri.

Dintre cele patru elemente fundamentale ale anticilor, aliați ai nisipului sunt numai focul şi aerul. Focul care arde mocnit şi timid pe nisip şi amenințat de nisip, în mijlocul cabanei. Focul, în ipostază luminoasă, cînd îl înşală pe omul care încearcă să evadeze (felinarele din mîinile țăranilor în scena tentativei de evadare a profesorului, salvat cînd e pe punctul să piară înghițit de nisipurile mişcătoare). Aerul e saturat de nisip, e palpabil, materialitatea lui nu mai este indiscernabilă, subtilă, ci grea, brutală, pentru simțuri.

Apa este singurul aliat al omului, element de negare a negării, simbol de viață şi de fertilitate. Spre ea aspiră entomologul, condamnat la sete dacă refuză să sape nisipul, ea devine ideea lui fixă în abrutizarea din închisoarea circulară de nisip: cîteva clipe de contemplare a mării sînt bata răsplată pe care o solicită bunăvoinței sătenilor. Apa în ipostaza ei iluzorie (nisipurile mişcătoare) e un principiu de negație, un adversar ca nisipul.

ELIBERAREA PRIN CUNOAŞTERE

Dar apa este realizarea, împlinirea cunoaşterii. Omul încarcerat în nisip o filtrează din pînzele freatice şi taie în elementul vrăjmaş drumul de comunicare a omului cu natura. Fîntîna (posibilitatea de a obține apa învingînd nisipul, apa atît de rară şi de prețioasă şi în satul aflat într-o zonă



O lampă şi o femeie capabilă să creeze în acest mormînt de nisip securitatea unui cămin, să păstreze cu eforturi supraomeneşti, flacăra vieții.



Un superb nud statuar, o sculptură de sare: femeia doarme goală, pudrată de nisipul care a nins peste ea în cursul nopții. (Imaginea aparține lui Hiroshi Segawa.)

secetoasă) şi copilul (posibilitatea de a înfrunta abolirea existenței prin crearea existenței). Sunt cele două cîştiguri majore ale eroului, care se eliberează prin cunoaştere. Momentele coincid cinematografic: în momentul în care entomologul are certitudinea izvorului de apă, femeia intră în durerile facerii. Şi scara de frînghie pe care acum, după ce au plecat cu femeia la spital, sătenii o lasă netemători în groapă — mijlocul aparent de eliberare a prizonierului — devine inutilă. Realizîndu-se, eliberîndu-se, găsindu-şi deci justificarea existenței, prizonierul încetează să mai existe ca prizonier. Entomologul nu se mai socoteşte capturat într-o lume ostilă, pe care o considera străină neînțelegînd-o, nu mai aspiră spre vechea biografie şi nu fuge. Țăranii ştiu asta. Descoperirea apei, datorită efortului său creator, darul pe care prizonierul îl aduce (simbol al realizării pe plan moral, al împlinirii spirituale) colectivității — este o angajare. El a ales libertatea de a rămîne cu ei. Dragostea lui pentru femeia dunelor îl făcuse să presimtă alegerea, eliberarea de convențiile existenței lui prescrise. Existența anterioară, cea care îi dădea atîtea dubii, era o închisoare civilizată, de fişe, de acte şi de cifre statistice. El era un om compus din carnete şi din legitimații, din fetişuri care-i anulaseră existența **reală** înlocuind-o cu una **legală**. În ácele legilor entomologul fusese pînă atunci asemeni cu fluturii şi cu insectele capturate de el şi înțepate în spate, fixate în cutiile colecției. Întrebările pe care şi le pune la începutul filmului, odihnindu-se pe malul mării (apa), în barca eşuată invadată de nisip (elementul de opoziție), îşi găsesc răspunsul în finalul filmului, cînd renunță la starea civilă, înregistrată, şi cînd confirmarea legală a dispariției lui este de fapt confirmarea eliberării, a **necesității înțelese**. Şi nu întîmplător munca este metoda pe care o alege regizorul ca să-şi renască eroul.

MUZICA PRIM-PLANULUI

Filmul abundă în sugestii şi aproape fiecare cadru îşi are zestrea lui virtuală, care poate funcționa şi în afară de implicațiile filmului. Construcția are rigoarea pe care o cere muzica, şi fiecărei teme sau fiecărui motiv cinematografic le corespund, echilibrîndu-le, rapeluri simetrice. După avalanşa care-a zguduit cabana, entomologul o şterge pe femeie de nisip. Preludiul acesta erotic poate fi regăsit cu alt ecou, mai tîrziu, cînd femeia spală de nisip trupul bărbatului, care-a jinduit atît de mult apa, rară şi cu parcimonie distribuită de țărani. Planurile cu dunele pe care le străbat la început, în căutarea de insecte, sugerează prin grafia regulată, ondulată, a nisipului, valurile mării. Gros-planurile cu insecte părînd, mărite, monştri ai deşertului tîrîndu-se peste bolovani inediți — boabele de nisip amplificate paroxistic — le corespund planurile-detaliu ale pielii cu porii uriaşi, ale pielii omeneşti pe care nisipul s-a adunat ca o chiciură. Degetele înconjurate de cristale de siliciu strălucitoare par nişte omizi ciclopice. Gîtul femeii palpită ca guşile iguanelor imobile care respiră la soare. După cea dintîi noapte petrecută în groapă — noapte în timpul căreia bărbatul a dormit, iar femeia a muncit din greu săpînd la nisip, vrînd să-i cruțe dezvăluirea atrocei situații — cînd entomologul se trezeşte în zori, descoperă uimit pe o rogojină din colțul cabanei, un superb nud statuar, o sculptură de sare. Cu încredere şi cu certitudinea unui dat inevitabil, obligată de împrejurările naturale potrivnice, femeia doarme goală, cu capul învelit într-un sac, pudrată cu nisipul care-a nins peste ea în cursul nopții, doarme sclipind de cristale de sare. La sfîrşitul filmului, în timp ce omul păşeşte liber pe nisip (rapel al drumului de la început) şi în timp ce fiecare dintre paşii lui e şters de palele vîntului, fața lui s-a maturizat, a devenit un chip cu identitate individuală. Nu mai este o fotografie de legitimație, un oval anonim care poartă un număr de înregistrare. «**Întors în groapă, mîna pe care o afundă în vasul cu apă** — observă cu sagacitate un cronicar american — **este o mînă specific omenească, mişcîndu-se uimită în fața propriei realizări. Omul şi-a descoperit puterea. E liber pentru că nu se mai zbate cu deznădejde să scape. Libertatea lui spirituală este fizică. Dualitatea lui s-a rezolvat**».

Procedeul major al construirii acestei opere echilibrate este procedeul acumulării detaliilor — echivalabile boabelor de nisip care se depun peste boabele de nisip. Procedeu sugerat nu de literatură ci de natură, şi motivat de ea. Pentru că în acest film japonez, joacă un mare interpret descoperit. Joacă un protagonist cu o prezență universală: nisipul.

Romulus VULPESCU

cinema

LA CURÉE*

Adaptînd celebrul roman al lui Emile Zola, «La curée», Roger Vadim, realizator și coscenarist (împreună cu Jean Cau) a declarat: *Sînt împotriva filmelor care, transpunînd opere literare, le sînt fidele. Cel mai mare compliment care mi se va putea face după vizionarea Rămășițelor, sper să sune cam așa: «Dar nici nu aduce cu cartea».*

Pornind de aici, înțelegem că binecunoscuta poveste a familiei Saccard, cu fina analiză psihologică dublată de adîncile implicații sociale pe care le dezvolta Zola, a devenit un film «à la Vadim», adică pe cît se poate o istorie modernă cu dragoste și crimă.

Interpreții principali sînt: Jane Fonda (Renée Saccard), Michel Piccoli (Alexandre Saccard), Peter Mc Enery (Maxime Saccard) și Tina Marquand (Anne Sernet).

* *Rămășițele animalului vînat, care se aruncă haitei de cîini.*



Jane Fonda: foarte frumoasa doamnă Saccard.



Jane Fonda — Michel Piccoli: un cuplu legat prin orice, numai prin dragoste nu (în film).



Între două secvențe, Roger Vadim și Jane Fonda se destind fiecare în felul său.

TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV

Sam GOLDWYN

În august anul acesta, Samuel Goldwyn intră în cel de-al optzeci și treilea an al vieții sale. E cel mai vîrstnic dintre pionierii în viață și activi ai cinematografiei americane. Primii colaboratori ai lui Jesse Lasky și Cecil B. de Mille sînt de mult în mormînt, ca de altfel și rivalii și concurenții lui cei mai însemnați: Louis B. Mayer, Carl Laemmle și William Fox. Doar Adolphe Zukor, fondatorul și președintele «Paramountului» a mai rămas în viață dar de multă vreme nu mai conduce acest studio.

Astăzi Sam Goldwyn e un bătrînel verde și sprinten, ducînd în spinare optzeci de ani și ținînd minte primii pași ai filmului american.

ÎNCEPUTURILE

În decembrie 1913, împreună cu cumnatul său Jesse L. Lasky și Cecil B. de Mille au fondat studioul cu numele sonor de «Jesse L. Lasky Feature Motion Picture Company».



Harpo Marx, Max Reinhardt, Samuel Goldwyn

Criticul american de filme Ezra Pound l-a denumit pe Goldwyn «The eldest statesman of Hollywood» (cel mai vîrstnic conducător al Hollywoodului). Denumire foarte justă. Pentru că Goldwyn e astăzi oracolul capitalei americane a filmelor. A trăit atît de mult și a văzut atîtea lucruri, încît e greu să faci ceva fără sfatul lui, fără să ceri părerea omului care reprezintă istoria vie a filmului american.

«Ce credeți despre noile tendințe în filmul american, Mr. Goldwyn?» — iată întrebarea cea mai frecventă. «Sînt împotriva filmelor care pun accentul principal pe sex, pe brutalitate, pe goliciune. Filme de acest soi slujesc doar ca stimulent pentru activitatea cenzorilor» — le-a răspuns el unor ziariști italieni în 1964. «Care sînt metodele dumneavoastră de lucru cu scenariștii?». — «Foarte obișnuite — răspunde el. Nu sînt de acord să se țină nici un fel de discuții în privința unui scenariu. El trebuie să fie gata înainte ca filmările să înceapă și respect întotdeauna litera autorului».

Acestea au fost începuturile carierei cinematografice ale lui Goldwyn. Era un spirit agitat și tindea să decidă singur în toate problemele. Numai datorită lui a fost angajată cea mai mare stea de operă, Geraldine Farrar, contra zece mii de dolari (o sumă nemaipomenită în anul 1915) ca să joace în trei filme. În anul 1916 a mai venit un asociat și nu oricine, ci Adolphe Zukor în persoană, creatorul firmei «Famous Players». S-a creat noul studio «Famous Players — Lasky Corporation». Doar primele două luni a durat armistițiul între cele două individualități atît de puternice. Goldwyn a părăsit apoi studioul lui Lasky și Zukor și a fondat împreună cu frații Edgar și Archibald Selwyn o firmă nouă «Goldwyn Picture Corporation». A rezistat cu ei timp de patru ani. În anul 1925 înființează «Metro-Goldwyn-Mayer» iar de acum înainte acționează ca un stăpîn feudal în principatul său cinematografic.

ROLLS-ROYCE-URILE INDUSTRIEI CINEMATOGRAFICE

În ce consta particularitatea producției «Goldwyn» și de ce ocupă el un excepțional loc printre producătorii americani? Pentru a răspunde la ambele întrebări trebuie să pornim de la constatarea că este producătorul pentru care prestigiul artistic contează mai mult decît banii cîștigați sau pierduți. El ține exclusiv la calitatea filmelor și spune cu mîndrie că operele lui sînt «Rolls-Royce»-urile industriei cinematografice. Finisate în cele mai mici amănunte din punct de vedere tehnic, regizoral și artistic. «Nu toate filmele pe care le-am realizat au fost mari — spune Goldwyn — dar nu mi s-a întîmplat să fac un film prost».

Calitatea filmelor lui Goldwyn este calitatea scenariului, a distribuției, a plasticii, a sonorului, și în sfîrșit — ceea ce este cel mai important — a regiei. Cu alte cuvinte — capacitatea de a alege o echipă creatoare și a folosi posibilitățile artistice ale fiecăruia dintre membrii ei. Goldwyn introduce pe ecran pe: Will Rogers, Eddie Cantor, Gary Cooper, Ronald Colman, iar pe lîngă aceștia, stele ca Geraldine Farrar, Vilma Banky, Kay Francis, Anna Sten (în America), Miriam Hopkins, Vivien Leigh și multe, multe altele. Danny Kay a cunoscut consacrarea în filmele lui, iar Bette Davis a realizat una din cele mai mari creații în filmul *Cuibul de vulpi (The Little Foxes*, 1941). Ca regizori au lucrat pentru el între alții: George Fitzmaurice, King Vidor *(Street Scene*, 1931*)* Melvyn Le Roy, Ruben Mamoulian, Howard Hawks, John Ford, Henry Hathaway, Lewis Milestone, Mark Robson și William Wyler. Colaborarea cu acesta din urmă a dat cele mai bune rezultate artistice. Merită să amintim aici filmele de neuitat ca *Dodsworth* (1936), extraordinara adaptare a romanului lui Sinclair Lewis cu Walter Huston în rolul principal, *Cei trei (These three*, 1936*)* — o adaptare a piesei de teatru a lui Lilian Hellman, *Copiii străzii (Dead end* — 1937*)* — unul din cele mai



«La răscruce de vînturi» **(Laurence Olivier)**



«Cei mai buni ani ai vieții» **(Harold Russel, Dana Andrews, Fredric March)**

curajoase filme care vorbesc despre nașterea crimei și gangsterismului în condițiile promiscuității. Apoi adaptarea clasicului roman al lui Emily Brontë *La răscruce de vînturi* (1939) — filmul pe care însuși Goldwyn îl consideră drept cel mai bun din toată cariera lui. *Un cuib de vulpi (Little Foxes)*, excelentul studiu despre viața de familie în sudul Statelor Unite la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, și în sfîrșit *Anii cei mai buni ai vieții noastre*, 1946, unul dintre cele mai frumoase și mai nobile filme antirăzboinice.

Realizările producătorului Goldwyn se citrează la aproape 100 de filme, realizate între anii 1923—1959, fără a lua în considerație producția celor realizate împreună cu Jesse Lasky și frații Selwyn. În aceste filme sînt reprezentate toate genurile: farse, comedii, reviste muzicale, westernuri, drame senzaționale și psihologice. Filmele lui cele mai bune aparțin neîndoielnic categoriei creațiilor destinate să slujească ideea de progres social. Goldwyn nu s-a temut de accentele de critică socială din *Copiii străzii*, din *Un cuib de vulpi* și din *Dodsworth*, fapte pentru care a avut de-a face cu binecunoscuta «Comisie pentru cercetarea activității antiamericane».

Ultimul lui film, *Porgy and Bess*, n-a fost o reușită, cu toate că din punct de vedere tehnic el este uluitor, iar muzica lui Gershwin este fermecătoare. Nu întotdeauna lucrurile se aranjează așa cum ar vrea omul. Ultimul acord din lunga sa carieră nu a răsunat atît de pur și de sonor ca cele precedente. Dar poate că este prematur să vorbim despre ultimul acord al carierei sale.

Jerzy TOEPLITZ

SCRIITORII ROMÂNI ȘI FILMUL

Notațiile

«Un spectator educat — scrie Sebastian — începe să distingă clasicii filmului de romantici, precursorii de elevi, stilul de procedeu, originalitatea de pastișe, emoția de truc[1]. El trebuie să fie capabil «să poată observa un plagiat, o simulare, o influență, să poată să-și dea seama de stilul unei opere de cinematograf, de maniera unui regizor, de evoluția unui artist.» Un asemenea «spectator educat» a fost și Mihail Sebastian.

Educația de spectator «delicată și dificilă», educația aceasta care «cere răbdare, respect pentru nuanțe și oroare de improvizații» a început să și-o facă în sălile de cinematograf ale orașului natal și Bucureștiului în anii care se definea și formația sa generală, literar-artistică. Primele notații pe teme cinematografice — încă în vremea uceniciei gazetărești, la 21 de ani — descifrează influențele filmului asupra literaturii și teatrului vremii. În cartea lui Maurice Bedel, laureat al Premiului Goncourt, Sebastian descoperă că «autorul își substituie demonul literaturii cu operatorul de cinematograf», înlocuind poezia cu «surogatul pitorescului». «Facilitatea scrisului, cabotinajul seriozității, grația flirtului — spune Sebastian — ajutate de experiența cinematografului, pot căpăta în literatura secolului XX grația francă și igienică a repeziciunii»[2]. Asupra teatrului, cinematograful a acționat «deplasînd funcția cuvîntului în decor și expresivitatea lui în grimasă... schematizînd dramaturgia fără grație și cîștig». Viitorul dramaturg sesizează interesante afinități între teatrul bulevardier și film: «cred că nu s-a remarcat suficient — ba nu s-a remarcat deloc — ce amănunțite afinități are «bulevardul» cu cinematograful, ce apropiată este arta lui poetică de legea succesiunii imaginilor și cum textul lui nu există decît pentru a lega pozele. Nicăieri în toată literatura dramatică nu se face atîta cît pe scena bulevardului și nicăieri nimica nu se substituie cu atîta proprietate replicei creind scene întregi, lungi, interminabile, jocuri de dibăcie și experiență clovnească»[3].

În anii petrecuți la Paris (1930—1931), frecventarea sălilor specializate, a «studiourilor» pentru cinefili («Studio 28», «Studio des Ursulines», «Studio des Agriculteurs», «Cinéma du Panthin») în care programele erau grupate pe epoci, pe școli, pe probleme sînt adevărata școală de spectator a lui Mihail Sebastian. Aici a văzut după cum mărturisește «atîtea și atîtea admirabile sau numai deconcertante filme». În aceste săli «cunoșteai un tablou sintetic al acestei arte care a evoluat într-un deceniu, atît cît poezia sau teatrul n-a evoluat în două veacuri... Astfel îmi puneam la punct cultura cinematografică văzînd sau revăzînd un film pe care nu-l cunoșteam sau îl cunoșteam insuficient. Cîte lucruri am învățat acolo! Nu vorbesc numai de filmele mari care — din accident? din lene? din prostie? — nu veneau în România. Nu vorbesc nici de filmele documentare pe care publicul mare le disprețuiește. Mă gîndesc însă la filmele care vin la noi, pe care le vedem și pe care apoi le pierdem

MIHAIL SEBASTIAN

unui spectator educat



din neatenție, din nepăsare»[1].

Acum încep să se limpezească criteriile judecății critice și preferințele «spectatorului» Mihail Sebastian. Chiar dacă pentru el problemele cheie rămîn cele ale existenței «unui spectator de cinematograf în sensul în care poate exista un cetitor de carte», ...«filmul bun — acela în care viața are densitate de roman»... «amintirile lăsate de el — durabile ca cele lăsate de o carte» — înțelegerea artei filmului devine specifică și pasionată. Analizele făcute filmelor sovietice **Ceapaev** și **Harmonica**, comparativ cu **Opera de trei parale** a lui Pabst[5] interesul mărturisit pentru filmul lui Chaplin **Timpuri Noi**[4] și pentru filmul american **Revoltă pe Bounty**[7] sau pentru documentarul românesc **Bucureștii**[8], critica aspră cu care întîmpină avalanșea de filme franțuzești slabe[9] sau un film german de orientare profascistă[10], înflăcărata pledoarie în favoarea filmului **Viva Villa** și împotriva deciziei cenzurii care îl interzisese,[11] conțin exemplare rînduri de competență și sensibilă înțelegere a artei filmului. Dar mai bine să exemplificăm:

«În 1931 «Cinéma du Panthin» era o sală pentru snobi unde nu se prezentau decît filme englezești în versiune originală și fără subtitluri traduse, probabil tocmai pentru a ține cît mai departe publicul cel mare. Astăzi aci nu se prezintă decît filme sovietice, iar sala pe vremuri atît de «distinsă» este zilnic luată cu asalt de un public de fobourg, pestriț, gălăgios, expansiv. Să fie un semn al timpului? Nu știu! În orice caz într-un Paris în care am impresia că, cel puțin la suprafață, nu s-a schimbat nimic în ultimii cinci ani de cînd l-am părăsit, această coloană de proletari care asediază zilnic, după ora șase, cinematograful din rue Victor Cousin, este un lucru nou... **Ceapaev** este un film de o reală grandoare epică, de o valoare artistică și umană cuceritoare... **Harmonica** întrebuințează pe de o parte imagini violent apologetice, iar pe de altă parte imagini violent satirice. E un veritabil film pentru mase, un film în care simbolurile sînt elementare, pe înțelesul tuturor, simboluri directe, simboluri de abecedar... Tocmai această simplicitate rudimentară face puterea de convingere a filmului, forța lui de sugestie. Cu nuanțe și subtilității nu se poate face o operă revoluționară. Ea trebuie să aibă o expresivitate directă, netă, lapidară. Această fuziune de elemente se găsește în **Harmonica**, film fără idei complicate, afirmativ și colțuros, pe care-l străbate poezia lucrurilor elementare, poezia pămîntului, a cerealelor, a răsăritului de soare, a iubirii... Cine avea să facă diferența între ce este un film revoluționar pentru intelectual și ce e unul pentru mulțime ar trebui să compare **Harmonica** cu celebra **Dreigroschenoppera** a lui Pabst. **Harmonica** are o imagine frustă și generoasă dar necioplită și în ordinea artistică — inferioară. Totuși e un film care ar putea răscoli săli întregi de oameni în timp ce filmul lui Pabst nu provoacă decît un zîmbet de descurajare sau satiră. Și asta nu pentru că **Dreigroschenoppera** ar fi lipsită de virulență, de neliniște sau de valoare simbolică — dar pentru că toate astea sînt aci prea subtile, prea inteligente, prea cerebrale... Consecința e inevitabilă. În timp ce **Harmonica** rulează, cum v-am spus, în fața unui public animat, pătimaș, exuberant, filmul lui Pabst se reprezintă într-un mic studio, în fața unui public restrîns de intelectuali pentru care adesea revolta socială se reduce la un surîs, ce duce în el rezistența inteligenței în fața justiției, cam platonică rezistență».

•

«Nu cunosc numele regizorului și nici pe cel al operatorului care au fost însărcinați să facă acest film documentar (N.N. **Bucureștii**, regia Jean Mihail, imaginea Tudor Posmantir). Dar trebuie să-i felicităm pentru tinerețea privirii lor, pentru prospețimea alegerii imaginilor. Ei ne-au dat un București melancolic, rămășițele trecutului său și totodată optimist în înfățișarea sa modernă. Ne-au făcut să vedem o cetate europeană, care mai adăpostește cu un fel de ușoară tristețe monumentele propriului său trecut. Nici o imagine nu e încărcată sau inutilă. Fiecare amănunt, fiecare clipă are expresie. Cînd ajungi la capătul filmului ai impresia că ai făcut într-adevăr o călătorie, cu un tovarăș extrem de sensibil și cunoscător, care posedă arta de a-ți prezenta un oraș așa cum ți-ar prezenta o ființă vie.

Dar acest film — tocmai din cauza remarcabilelor sale calități, ne impune o problemă destul de serioasă. Din ce cauză n-avem producție națională cinematografică? Nu facem nicidecum șovinism, nu combatem filmele străine, ci este pur și simplu vorba de a exprima cinematografic anumite bogății de peisaj și sensibilitate care ne sînt proprii. O țară de douăzeci de milioane locuitori are dreptul să ignore unul din mijloacele de expresie cele mai complexe pe care civilizația modernă le pune la dispoziția omului? Este oare demn să accepți fără nici o exigență artistică, producția de atîtea ori stupidă a studiourilor din întreaga lume — fără a încerca să creiezi un studio național, care să dea filme românești bune, capabile să slujească țara și spiritul nostru, la noi și în străinătate?».

•

«Există de o vreme o mentalitate odioasă de suspiciuni, de spaimă, de lașitate. Se masacrează filmele cele mai modeste. Se înlătură replice de o puerilă inocență, se suspectează ideile cele mai tacite, cele mai revoltător banale. Nu e film căruia să nu i se descopere un subînțeles politic. Un substrat referitor la stările de la noi. Dacă doi eroi se uită curios într-un film înseamnă că s-au decis să atace legea conversiunii. Dacă un om cu chef sparge un pahar într-o comedie americană, asta e o dovadă că protestează contra stării de asediu. Dacă un june amurez vrea să fugă după iubita lui, asta înseamnă o contravenție la regimul devizelor. E prea mult! **Viva Villa** a trecut de-alungul acestei Europe plină de neliniști și primejdii, dar nicăieri n-a îngrijorat pe nimeni. Singurul oraș din lume care nu și-a recunoscut tăria de a-l suporta, singurul oraș cu nervii prea slăbiți au fost Bucureștii noștri.»

•

Pentru profesorul Udrea sau pentru elevele pe care domnișoara Cucu le culege din sala de spectacole, cinematograful e un mijloc de evasiune într-o lume mai frumoasă, o iluzie de spargere a orizontului închis al micului oraș de provincie («mergem la cinematograf să ne odihnim și să uităm» notează undeva Sebastian). Profesorul Miroiu nu merge niciodată la cinematograf. Nu pentru că asta îi repugnă. Dar pentru el scrutarea cerului și popularea lui cu gîndurile și sentimentele cele mai nobile înseamnă un altfel de cinematograf mai bun, mai frumos. Sebastian frecventează sala de cinematograf tocmai pentru a descoperi aci freamătul vieții de fiecare zi, pentru emoția și amintirile deosebite pe care le dă filmul[12]. El nu a avut prilejul nici să scrie pentru film, nici să-și vadă transpusă pe ecran vreuna din opere. **Ultima oră** și **Steaua fără nume** ar fi rezistat oare judecății «spectatorului educat» care a fost Mihail Sebastian? Poate că da.

B. T. RÎPEANU

1) «Studio 28» în *Rampa* din 28 ian. 1935
2) «Literatură și reportaj» în *Vremea* din 6 dec. 1928
3) «Bulevard și literatură» în *Vremea* din 13 dec. 1928
4) Studio 28» — Loc. cit.
5) «Filme revoluționare» în *Rampa* din 20 ian. 1936
6) «Între Chaplin și Butler» în *Rampa* din 16 martie 1936
7) «Un moment dintr-un film» în *Rampa* din 23 martie 1936
8) «Bucarest, Ville Cinematographique» în *L'Independance Roumaine* din 13 ian. 1937
9) «Despre filmul trancez» în *Rampa* din 10 oct. 1935
10) «Un film cu găini albe» în *Rampa* din 18 iulie 1935
11) «Articol subversiv» în *Rampa* din 22 apr. 1935
12) Ancheta «Ce preferați Teatrul sau Filmul?». Sebastian răspunde: «Nu am în această materie preferințe de principiu. Mă duc și la teatru și la cinematograf cînd îmi face plăcere. Se întîmplă să mă păcălesc și într-o parte și în cealaltă. Dacă aș fi obligat totuși să aleg, cred că aș înclina către cinematograf pentru că îmi plac foarte mult jurnalele de actualități. Sînt unele filme care mi-au lăsat amintiri foarte durabile, ca o carte. Mă gîndesc și astăzi la un film văzut acum doi ani (...) l-am văzut de vreo trei ori și niciodată fără emoție. Despre nici un spectacol de teatru n-aș putea spune acelaș lucru». *Rampa* 30 nov. 1937.

Re-tro-spec-tivă

Arhiva noastră de filme, în opera de ridicare a nivelului celei de-a 7-a Arte, are un rol unic. Unic în ambele sensuri ale cuvîntului. Și în sensul adjectiv, și în sensul numeral; atît în privința calității cît și în privința exclusivității. Conducerea noastră culturală a înțeles acest «rol» unic și privilegiat al unei Cinemateci, și i-a acordat tot sprijinul moral, administrativ și financiar pentru a-și îndeplini misiunea. Roadele s-au văzut repede. Făcînd bilanțul sesiunii 1965—1966 rămînem încîntați în fața bogăției de filme bune, filme estetic și umanistic edificatoare. Numai opere oarecum «celebre» la vremea lor și, multe din ele, nu zic suportabile, ci fascinante și astăzi. E de ajuns să cităm: **Dama cu Camelii** (cu Greta Garbo), **Furtună deasupra Mexicului** (de Eisenstein), **Fragii Sălbateci** (de Ingmar Bergman, cu Sjöström), **Jurnalul unei femei pierdute** (de Pabst, cu Louise Brooks), **Opt și jumătate** (de Fellini), **Hoțul din Bagdad** (de Fred Niblo, cu Douglas Fairbanks), **Chermesa eroică** (de Jacques Feyder, cu Françoise Rosay și Jean Murat), **Cuțitul în apă** (de Polanski), **Fericirea** (de Agnès Varda), **Aurora** (de Mur-

nau, cu George O'Brian şi Janet Gaynor), **Denunţătorul** (de Ford), **Trubadurii Diavolului** (de Carne), **Trăiască Sportul** (cu Harold Lloyd) **Femeia dispărută** (de Hitchcock), **Noaptea** (de Antonioni), **Nibelungii** (de Fritz Lang), **Sînt un evadat** (de Le Roy, cu Paul Muni), **Sanjuro** (de Kurosava), **Cetăţeanul Kane şi Othello** (de Orson Welles), **Fiul şeicului** (cu Rudolf Valentino), **Ana Karenina** (cu Greta Garbo), **Texas** (cu Gary Cooper), **Stan şi Bran în Far West** etc.

Ciclurile se alcătuiesc în două feluri. Uneori (şi asta mai rar) ciclul e consacrat unei mari personalităţi cinematografice, regizor sau actor (cîteodată zisa personalitate se ilustrase în ambele calităţi, de pildă Erik von Stroheim). Acestui mare artist intenţionează Arhiva să-i consacre anul viitor o retrospectivă. Filme ca **Văduva veselă** (cu John Gilbert, Roy d'Arcy, Mae Muray), **Marthe Richard** (cu Edwige Feuillères), **Mademoiselle Docteur** (cu Dita Parlo), **Simfonia Nupţială, Iluzia cea mare** şi altele, vor interesa desigur mult publicul. În genere însă, criteriul de organizare a ciclurilor este istoric. În fiecare săptămînă, 4 filme: unul din epoca mută, cel de-al patrulea, din contra, foarte recent, contemporan, ba chiar uneori şi avangardist, iar celelalte două, unul din epoca de aur 1930—1940, celălalt din epoca postbelică 1944—1960. Cinemateca a ţinut seama de repetatele rugăminţi ale criticilor şi ale publicului de a da preferinţă acelor producţii din 1930—1960 care sînt mai puţin cunoscute generaţiilor mai tinere decît 40 de ani. În spectacolele de matineu s-au prezentat foarte multe lucrări clasice sovietice, precum şi interesante filme recente de animaţie.

Repartizate pe epoci, au fost: 1900—1923 = 1 film; 1924—1931 = 8 filme; 1931—1947 = 15 filme; 1951—1965 = 14 filme. După cum vedem, accentul e pus mai ales pe perioada de apogeu a cinematografului vorbitor (1931—1947), dar un accent aproape egal s-a pus şi pe contemporaneitate, pe curentele de avangardă actuale.

Un alt merit al Arhivei a fost de a se gîndi că cine are un cuvînt important de spus în alegerea filmelor trebuie să fie publicul. De aceea, pentru sesiunea viitoare, se vor trimite abonaţilor liste de filme, adică programe, proiecte de program; iar abonaţii vor comunica dacă sînt de acord sau nu asupra acelei alegeri. De asemeni ei vor indica şi ce alte filme ar merita să fie prezentate (sau achiziţionate, dacă nu le avem).

Însă o asemenea lăudabilă, generoasă măsura luată de Arhivă este o armă cu două tăişuri. Foarte mulţi spectatori nu posedă nici o informaţie serioasă asupra valorii filmelor vechi. Atunci, după ce criterii vor zice ei da sau nu? În asemenea condiţii, alegerile după capriciu şi după vreo vagă asociaţie de idei sugerată de titlu ar fi neserioase şi păgubitoare. Din fericire, există un corectiv: acele **da** şi **nu** trebuie să fie însoţite de explicaţii şi argumente. Este o garanţie că spectatorul citeşte lucrări cinematografice şi vorbeşte în cunoştinţă de cauză.

Aceasta şi face să ne amintim de o altă lăudabilă iniţiativă a Cinematecii. Ea a constituit, în plin centru al Capitalei, o admirabilă bibliotecă cuprinzînd un număr însemnat de reviste, istoriografii, tratate, enciclopedii şi materiale inconografice. Ceva mai mult: un personal de o remarcabilă competenţă citeşte întreg materialul sosit şi selectează articole, pasaje, studii, ba chiar şi scenarii, le traduce în româneşte şi le editează la multiplicator. Un exemplu intre multe altele de seriozitatea acestei activităţi: Cu prilejul Festivalului Internaţional de film animat dela Mamaia, un Caiet voluminos a fost consacrat filmului de animaţie (250 de pagini mari, cu numeroase ilustraţii), plus un dicţionar de animaţie (opere, autori, termeni, operaţii tehnice etc...).

Tot în ordinea culturii cinematografiei Arhiva s-a străduit să elimine acea practică detestabilă care anula orice valoare filmului prezentat, adică traducerea orală, cu sonorul complet tăiat. Mesajerul filmului e actorul şi puterea actorului stă în felul cum el vorbeşte. Sistemul traducătorului interzice actorului de a avea talent şi deci filmului de a-şi exprima mesajul. În condiţiile acestea, spectatorul nu se alege cu nimic. Orice vrajă artistică e ruptă. Orice învăţătură spirituală anulată. Iată de ce Arhiva a luptat — şi a obţinut pentru viitoarea stagiune ca atelierele de la Buftea să pună în funcţiune un sistem ingenios (folosit în străinătate la televiziune). Subtitluri foarte citeţe sînt proiectate simultan cu filmul, alături de film, dar nu stanţate pe film. Astfel imaginea rămîne intactă. Iar dacă filmul de arhivă are deja subtitluri în vreo limbă oarecare, pe acel text se fotografiază o bandă neagră. Imaginea, ce-i drept, se micşorează, dar cel puţin nu avem litere de o şchioapă, transparente şi gelatinoase, care dansează între picioarele protagoniştilor.

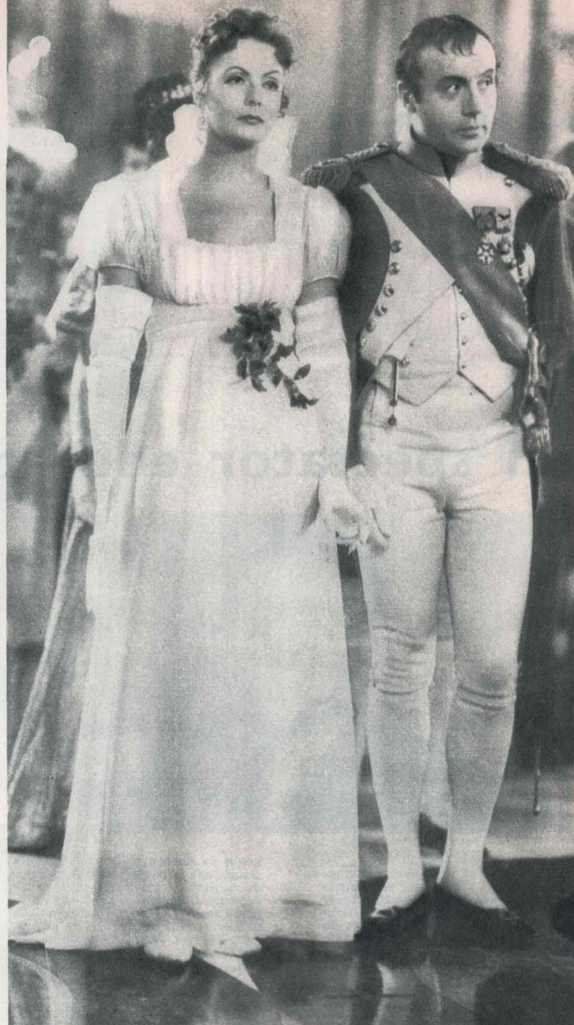
În sfîrşit, ceea ce completează informaţia estetică a spectatorului şi în acelaşi timp dă o alură civilizată acestor spectacole este bogata desfăşurare de material iconografic, care decorează vitrinele holului la fiecare schimbare de spectacol. Acel ce alege — şi chiar uneori descoperă, procură, aceste evocatoare fotografii, este cu siguranţă un om de gust şi de bună competenţă.

D. I. SUCHIANU



1. Filmul e antrenant, atrăgător şi — lucru rar în operele sumbru-poetice japoneze — amuzant, spiritual (Sanjuro).

2. O halucinantă vînătoare de oameni din filmul ceh Diamantele nopţii **(regia Jan Nemec).**



Nu, această pereche princiară — Greta Garbo-Charles Boyer — n-a defilat pe ecranele Cinematecii în acest an. (Unul din filmele de care dispune Arhiva noastră: Contesa Walewska.)

ci ne ma

CARTEA DE FILM

DICŢIONARUL CINEMATOGRAFIC, de Georges SADOUL

Există în momentul de faţă parcă o vogă a dicţionarelor cinematografice. Fenomenul este absolut firesc, explicabil prin necesitatea de informaţie a unui număr din ce în ce mai mare de cinefili. Poate cel mai interesant atît prin seriozitatea informaţiei cît şi prin valoarea diversităţilor analitice, este cel semnat de Jean Mitry, publicat în editura Larousse în 1963. Majoritatea dicţionarelor se aseamănă între ele ca formulă avînd doar mici deosebiri de detalii (similitudinile se referă şi la cantitatea cam mare de greşeli pe care le conţin îndeobşte). O apariţie aproximativ recentă a genului — diferită însă întrucîtva şi inedită prin aceasta — este lucrarea în două volume semnată de cunoscutul istoric şi critic cinematografic Georges Sadoul şi publicată la Paris în colecţia «Microcosme» a editurii Seuil: «Dicţionarul cineastilor» şi «Dictionarul filmelor». Concepute ca două lucrări complimentare, volumele oferă o documentare ce se doreşte cît mai variată, alcătuind ceea ce nemţii numesc «Nachschlagewerk», adică o tipică lucrare de referinţă.

Primul volum al dipticului cuprinde o mie de articole şi este consacrat realizatorilor, scenariştilor, operatorilor, decoratorilor, muzicienilor, producătorilor, istoricilor, inventatorilor şi altora. Înlăturarea — neobişnuită pentru asemenea dicţionare — a actorilor de film se datorează probabil încercării de a escalada dificultatea reală a selecţiei. Procedeul ne pare însă cam arbitrar căci pentru un dicţionar de acest tip, avînd în vedere scopul strict informativ pe care şi-l propune, este oricum mai importantă o Greta Garbo sau un Gérard Philippe decît un compozitor sau un istoric.

Sadoul adaugă fiecărui articol mai important o filmografie mai mult sau mai puţin exactă şi, ceea ce constituie un fapt util, valoros, inserează citate din declaraţiile proprii ale cineastului cu ale cărui idei cititorul poate lua astfel un contact direct. Trimiterile la al doilea volum completează implicit portretele cineaştilor. Acest al doilea volum, «Dicţionarul filmelor», conţine prezentarea, analiza a 1 200 de opere cinematografice. După genericul sumar amintit la fiecare, articolele încep cu un rezumat al filmului urmat de o lapidară analiză. Spaţiul redus acordat fiecărui film determină caracterul adesea superficial al articolelor (inegale de altfel, unele din ele fiind foaçte pertinente) dar la urma urmei faptul rămîne o simplă constatare şi nu poate deveni reproş pentru că altă soluţie — ţinînd seama şi de formatul de buzunar al cărţii — nu prea putea fi găsită. Acest al doilea volum este inedit şi ca formulă (nu a apărut pînă acum decît o singură lucrare de acest fel, în daneză şi în urmă cu un sfert de veac) şi trebuie privit mai cu seamă ca un pendant al primului.

Autorul avertizează cititorii asupra erorilor posibile şi le justifică în prealabil, fapt care însă, credem, nu le poate nicidecum scuza. Or, erori există realmente şi tocmai o lucrare de referinţă ar fi trebuit să le evite cu mai multă grijă; este greu să accepţi, chiar după lectura meticuloasei autoargumentări a inevitabilităţii erorilor, ideea că «dacă nu ai vrea să oferi cititorilor decît o operă perfectă, n-ai putea niciodată tipări un manuscris». Mărturisim că ne-a mai fost dat să vedem opere de o perfectă acurateţă, tipărite totuşi. Toate acestea nu împiedică însă să constatăm utilitatea lucrării ale cărei virtuţi — faptice şi, dacă vreţi, de formulă — întrec viciile amintite. Lectura cîte unui articol consacrat unui cineast, completată cu cea a fişelor filmelor sale, furnizează cinefilului dornic de a se informa «elemente care să-i permită să-şi facă o idee despre opera studiată», aşa cum a intenţionat autorul.

Ion BARNA

O PRODUCTIE A STUDIOURILOR DIN R.P. POLONĂ

CENUȘĂ

Scenariul: ALEKSANDER SCIBOR-RYLSKI
DUPĂ ROMANUL LUI STEFAN ZEROMSKI

Regia: ANDRZEJ WAJDA
Imaginea: JERZY LIPMAN
Muzica: ANDRZEJ MARKOWSKI

cu:

DANIEL OLBRYCHSKI,
PIOTR WYSOCKI,
BOGUSLAW KIERC,
BEATA TYSZKIEWICZ,
POLA RAKSA,
WLADYSLAW HAŃCZA,
JAN SWIDERSKI

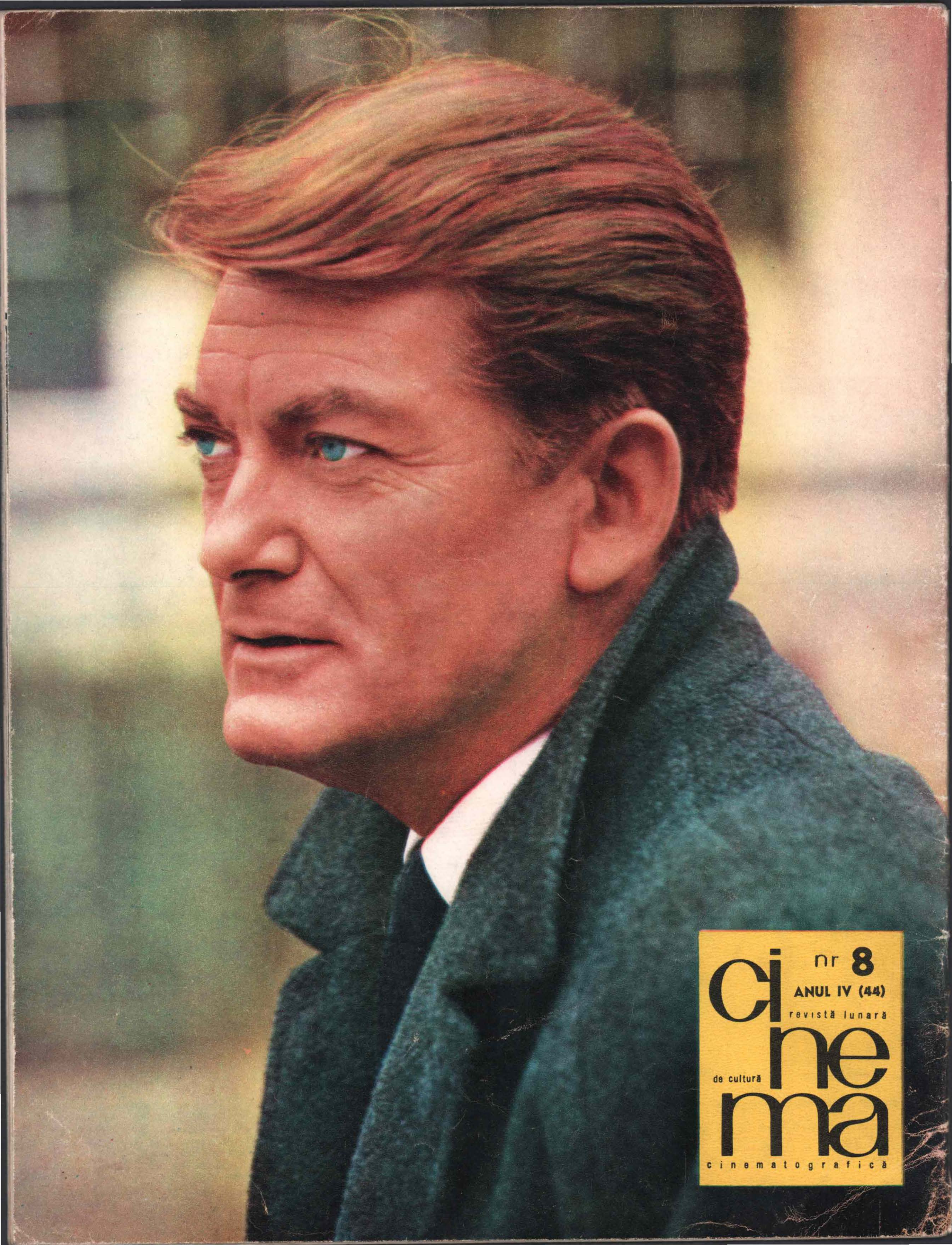


Redactor-șef: Ecaterina OPROIU
Redactor artistic: Vlad Mușatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65
Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scinteii" — București

Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. Exemplarul 5 lei

41.017


nr 8
ANUL IV (44)
revistă lunară
de cultură
cinema
cinematografică